

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

THAIS AZEVEDO DA COSTA BOTELHO

**Da criança que nos olha**

Uma análise da construção da imagem da criança no cinema  
italiano pós-guerra

Guarulhos

2014

THAIS AZEVEDO DA COSTA BOTELHO

## **Da criança que nos olha**

Uma análise da construção da imagem da criança no cinema

italiano pós-guerra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai

Guarulhos

2014

Botelho, Thais da Costa

Da criança que nos olha: uma análise da construção da imagem da criança no cinema italiano pós-guerra/Thais da Costa Botelho. – Guarulhos, 2014. 125 f.

Dissertação de Mestrado (Pós-graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2014.

Orientador: Mauro Luiz Rovai

Título em inglês: The child who look at us. An analysis on the construction of the child image in the post-war Italian cinema.

Sociologia. 2. Infância. 3. Cinema. I. Título

THAIS AZEVEDO DA COSTA BOTELHO

## **Da criança que nos olha**

Uma análise da construção da imagem da criança no cinema  
italiano pós-guerra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais pela Comissão Julgadora composta pelos membros:

Prof. Dr. Paulo Roberto de Arruda Menezes

Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marcos Cezar de Freitas

Universidade Federal de São Paulo

## Agradecimentos

A **CAPES**, pelo suporte financeiro sem o qual a produção do trabalho intelectual é ainda mais difícil.

Ao **Prof. Mauro Luiz Rovai**, meu orientador, pelo esforço, paciência e comprometimento que começou no início da graduação e (espero que) não termina com este trabalho. Meu mais sincero obrigada. Enfim, terminamos.

A **UNIFESP e a todos os professores** envolvidos na construção de uma Universidade melhor. A instituição e estes professores foram muito importantes na minha trajetória acadêmica, um novo lar, e fizeram de mim não só a pessoa que sou hoje, mas também a profissional que me torno.

A **minha mãe** pela paciência com todas as minhas ausências e inconstâncias, por nunca deixar de estar do meu lado.

*Quanto ao motivo que me impulsionou foi muito simples. Para alguns, espero, esse motivo poderá ser suficiente por ele mesmo. É a curiosidade – em todo caso, a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procuram assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo. De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o caminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir.*

Foucault, M. História da sexualidade 2: o uso dos prazeres.

## **Da criança que nos olha**

Uma análise da construção da imagem da criança no cinema pós-guerra.

### **Resumo**

Por meio da análise de três filmes, *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1947), *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948), e *Bellissima* (Lucchino Visconti, 1952) a proposta desta pesquisa é identificar como se dá a construção da imagem da criança no cinema, considerando dois aspectos particulares desse tipo de personagem. Primeiramente, sua inserção em uma situação de crise social, que, no caso dos filmes escolhidos para a investigação, trata-se do fim da guerra e do imediato pós-guerra, que faz com que a seleção conte com filmes produzidos na Itália após 1945. O foco deste trabalho destacará como os sentidos são construídos no interior dos filmes, considerando que não apenas as imagens e a câmera, mas a música, a presença diegética dos sons e do silêncio, o jogo entre luz e sombra etc, tudo isso pode dar um significado determinado, um sentido, fazer delas mais alguma coisa e diferente do que elas são na realidade, tudo isso pode significar. Desta forma, somos conduzidos ao segundo aspecto desta seleção, qual seja, a pronunciada importância da criança na trama dos filmes. Esta presença da criança ou de crianças nos filmes dos diretores, ou no cinema italiano do imediato pós-guerra não é marcada por uma única obra. Além disso, um dos cuidados desta pesquisa está na tentativa de manter um distanciamento da associação feita pelo senso comum entre infância à ingenuidade, fundamentando uma imagem idealizada de criança. A partir desta reflexão, uma questão, em particular, chama a atenção: qual o motivo para tantas representações da criança neste período ou, por que a preocupação do cinema nesta fase e em que medida isso implica também em uma preocupação do mundo adulto pela infância?

**Palavras-chave:** Sociologia; Cinema; Infância; Pós-guerra.

## **The child who look at us**

An analysis on the construction of the child image in the post-war Italian cinema.

### **Abstract**

Through the analysis of two films, *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1947), *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) and *e Bellissima* (Lucchino Visconti, 1952), the purpose of this research is to identify how is the construction of the child image in the film, considering two particular aspects of this type of character. First, their inclusion in a situation of social crisis, which, in the case of the films chosen for this investigation, is the end of the war and the immediate postwar period, what makes the selection count on films produced in Italy since 1945 . The focus of this paper will highlight how the senses are built inside the films, considering not only the images and the camera, but the music, the presence of diegetic sounds and silence, the play between light and shadow, etc., all this can give a determinate meaning, making them something more and different than they are in reality, all this might mean. Thus, we are led to the second aspect of this selection, namely the pronounced importance of the child in the plot of the movie. This presence of the child or children in the films this producers, Italian cinema or in the immediate postwar period is not marked by a single work. Moreover, one of the cares of this research is to try to maintain a distance from the association made by the common sense between childhood naivety, based in an idealized image of a child. From this reflection, one question in particular stands out: the reason for so many representations of the child in this period or, why bother at this stage of the film and to what extent this also implies a concern of the adult world through childhood?

**Keywords:** Sociology; Cinema; Childhood; Post-war.



# SUMÁRIO

<b>1 Introdução</b>	<b>10</b>
<b>2 <i>Ladrões de Bicicleta</i></b>	<b>31</b>
<b>2.1 Sobre a [dispensável] presença de Bruno</b>	<b>31</b>
<b>2.2 Do filme Ladrões de Bicicletas</b>	<b>34</b>
<b>2.3 Sobre o título e o fim</b>	<b>58</b>
<b>3 <i>Alemanha Ano Zero</i></b>	<b>60</b>
<b>3.1 Sobre o título, embora que tardiamente</b>	<b>85</b>
<b>4 <i>Belíssima</i></b>	<b>87</b>
<b>4.1 A abertura de <i>Belíssima</i></b>	<b>90</b>
<b>4.2 Do filme</b>	<b>94</b>
<b>5 Considerações finais</b>	<b>112</b>
<b>6 Referências fílmicas</b>	<b>117</b>
<b>6.1 Filmes trabalhados</b>	<b>117</b>
<b>6.2 Filmes citados</b>	<b>117</b>
<b>7. Referências bibliográficas</b>	<b>119</b>

## 1.Introdução

Ao discutir a ambiguidade inerente à discussão sobre a imagem e sua veracidade, o sociólogo Paulo Menezes (2003) observa que

um filme não é uma representação do real, pois a representação não se confunde com o próprio real. Não é um duplo do real, pois não tem a função ritual de unir dois mundos distintos. Não é reprodução, pois não copia, não 'xeroca' um mundo pretensamente 'externo', sem mediações (MENEZES, 2003 p. 94).

O filme, assim, não tem por objetivo copiar o real, ou de alguma forma reproduzi-lo, mas fornecer uma leitura particular do real, colocando o espectador na presença de uma série de informações que permite a construção de sentido. Nesse sentido é que o autor aponta que o filme é "algo que não apenas torna presente, mas que também nos coloca na presença **de**" (no caso, na presença da imagem, da música, do jogo de sombras e luzes, silêncios, tudo o que o filme apresenta e que pode provocar a reflexão) <sup>1</sup>.

No livro *Sociologia del cine*, Pierre Sorlin (1985) argumenta que o cinema não é e nem deve ser uma reprodução da realidade, mas sim sugerir um ponto de vista e uma leitura particular da sociedade. Neste caso, o pesquisador interessado em pensar o cinema como material deve levar em conta, em sua análise, não só a própria história ou enredo do filme, mas também o que as imagens não mostram explicitamente, aquilo que diz respeito mais ao olhar do diretor, ou ao seu contexto, ou à técnica utilizada, saber este que está tanto relacionado ao momento de produção e ao artista como àquele que o assiste:

El filme, en estas circunstancias, no convence porque "haga realidad" porque reproduzca "la realidad"; todos saben bien que la 'realidad' del desempleo no reside en una serie deshilvanada de fotografías, ni en la aventura más o menos novelesca de un solo desempleado. El filme sólo persuade porque se conforma a un saber anterior, que en cierta forma viene a autenticar. (SORLIN, 1985, p. 33).

---

<sup>1</sup> Idem, 2003 p. 94.

Este caráter "probatório", segundo o autor, é ainda mais pronunciado num filme histórico ou que aborde questões ligadas aos grandes acontecimentos sociais, políticos e históricos, como percebemos ser o caso do pós-guerra, por exemplo, período para o qual esta análise está voltada. Deve-se estar atento, pois, para o papel do cinema na construção de uma realidade, tendo em vista que o cinema é sempre construção a partir de um olhar, o olhar de uma época, de um diretor, de uma sociedade específica. Assim, a produção cinematográfica, apesar da pretensa preocupação com a fidelidade à realidade ou à história defendida (caso, por exemplo, do documentário), não pode ser apreendida senão como uma produção que parte de pontos de vista específicos. Rudolf Arheim (1957), enquanto pensava o início da produção cinematográfica, coloca que o diferencial do cinema era, exatamente com a possibilidade de afastar-se da fotografia, distanciar-se de tudo aquilo que seria simples reprodução do visível, privilegiando aspectos outros fisicamente não presentes na imagem. Segundo o autor, o ser humano tende biologicamente a procurar a reprodução, recriar acontecimentos, e não contemplá-los, como o cinema exigiria:

A fotografia aumentou as nossas exigências: gostamos de reproduções que não sejam apenas fiéis ao objeto, mas que também garantam a sua fidelidade por serem manifestações mecânicas do próprio objeto reproduzido. Os objetos fotografados imprimem mecanicamente as suas próprias imagens sobre a emulsão sensível. Haverá reproduções de movimento que satisfaçam esta condição? (ARHEIM, 1957, p. 131).

Desta forma, Arheim sugere que a câmera não apenas reproduz imagens friamente ou passivamente, mas participa de um processo de filmagem que é maior: "Compreender que a câmera não era simplesmente um receptor passivo de tudo o que se desenrolava diante das suas lentes, mas que podia participar do processo, através do seu próprio movimento foi o primeiro passo para o progresso"<sup>2</sup>.

A partir da aceitação do cinema como arte e da percepção do poder de convencimento da imagem, seu uso passou a ser uma importante arma de

---

<sup>2</sup> Ibidem, 1957, p. 133

intervenção histórica, política ou ideológica, como forma de legitimação de poder ou de um governo (temos como exemplo os filmes de propaganda nazista), como ferramenta publicitária ou, caso dos filmes aqui analisados, produtos privilegiados para pensar o período do pós-guerra. Em *Ladrões de Bicicleta* se apresentam temas como desemprego e desigualdade social. Em *Alemanha Ano Zero*, a destruição física e moral da sociedade alemã. Em *Belíssima*, o crescimento econômico, o Plano Marshall e uma discussão sobre o cinema como sonho.

As preocupações metodológicas no caso da análise das imagens e do “uso” que pode ser feito no cinema, no “filme” ou no “audiovisual” pela Sociologia, devem evitar a tentação não apenas da interpretação impressionista e das emoções que o filme provoca, mas de tomá-la como o ponto final da discussão, como se a ela não fossem colocados problemas epistemológicos tão tensos como os colocados a outros objetos de estudo das Ciências Sociais. Se, afinal, o filme é uma realização artística, ele necessita, enquanto tal, de uma postura analítico-interpretativa particular. É impossível pensá-lo então como “via de mão única”, sendo necessário levar em conta, entre outros aspectos, o modo como se dá a recepção destas imagens, os códigos sociais de sua produção, a maneira como elas são construídas no interior dos produtos audiovisuais etc. Apesar de um material mais recente se comparado às produções escritas, a complexidade metodológica em lidar com o filme faz com que o pesquisador tenha uma série de cuidados com o mesmo. A dificuldade estaria posta, segundo Teixeira, Larrosa e Lopes (2006, p. 11), autores que trabalharam com o tema da infância no cinema, ao tentar traduzir em palavras aquilo que é feito de imagens, sons, luz, dizem os autores, “coloca-se, obviamente, um problema de tradução”. E continuam:

Como traduzir em palavras o que não é feito de palavras? Quando ouvimos e lemos coisas sobre o cinema, temos habitualmente a sensação que não passamos dos limites, das imediações, dos arredores; a sensação de que o que está eliminado de palavras, talvez por inalcançável, é precisamente o cinema. (TEIXEIRA, LARROSA e LOPES, 2006, p. 11).

É possível localizar a discussão entre palavra e imagem, no entanto, como um problema anterior ao cinema. Na discussão proposta pelo filósofo

Michel Foucault (1999) a respeito da obra de Velázquez, *Las Meninas*<sup>3</sup>, a relação da linguagem com a pintura incide também no problema mais amplo da *representação*, ou do estatuto da representação (“clássica” e “moderna”). Segundo o autor,

Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis um ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões de sintaxe definem. (FOUCAULT, 1999, p. 12)

Em suma, é como se, na leitura de Foucault, nem as palavras se sobrepussem à imagem, nem as imagens às palavras. Ambas têm suas particularidades e são irreduzíveis. A função da linguagem é, por consequência, tentar representar a representação. Transformar em palavras e colocar em outra sintaxe, ainda que de forma imperfeita, o que não será em nenhuma medida reduzido a elas. Ainda que a relação entre imagem e palavra aconteça sem que seja possível estabelecer entre elas hierarquias, a descrição de uma imagem (que é também movimento no caso do cinema) já é uma imagem outra. Ao ser traduzida em palavras, a imagem já está impregnada de uma sintaxe e visão particular.

Percebemos, pois, que o cinema não nos escancara verdades, ao contrário, nos põe diante de elementos que podem ou não nos inquietar. Foi, portanto, prestando atenção a este cuidado, qual seja, na relação entre as articulações de tempos e espaços, imagens e sons, silêncios e ruídos que nos aproximamos dos três filmes desta pesquisa.

\*

\*

\*

---

<sup>3</sup> O quadro, intitulado *A Família de Filipe IV*, é mais conhecido como *As Meninas*, e foi pintado por Velázquez em 1656. Michel Foucault dedica o primeiro capítulo de seu livro *As Palavras e as Coisas* à análise do quadro.

A proposta desta pesquisa é identificar como se dá a construção da imagem da criança no cinema italiano do pós-guerra por meio da análise de três filmes, *Alemanha Ano Zero* (1948), de Roberto Rossellini, *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, e *Belissima* (1952), de Luchino Visconti. Isso será feito levando em conta dois aspectos particulares desse tipo particular de personagem, e que guiou a seleção fílmica: i) a inserção da criança em situações de crise social e ii) a importância que esta possui na trama.

Em primeiro lugar, sobre a inserção em uma situação de crise social, os filmes escolhidos para a investigação circunscrevem o período do fim da guerra e do imediato pós-guerra, com destaque para as produções realizadas pela Itália entre 1945 e 1952. No tocante ao segundo aspecto, a pronunciada importância da criança na trama dos filmes, as obras do período na Itália são particularmente interessantes, pois, via de regra, a elas está associada a presença marcante da criança na trama. Esta presença da criança ou de crianças nos filmes do período não é marcada por uma única obra. Em Rossellini, por exemplo, elas aparecem com destaque em pelo menos outros três filmes: *Roma, cidade aberta* (1945), *Paisà* (1946) e *Europa 51* (1951). No caso de De Sica, além de *Ladrões de Bicicleta*, talvez o filme sobre criança mais conhecido dentre os citados, há *A culpa é dos pais* (1944), realizado antes de 1945, e *Vítimas da Tormenta* (1946) isso sem contar diversos outros diretores que fizeram das crianças suas personagens principais em outros períodos. A seleção em tela, como é possível notar, não apenas traz a personagem vivida pela criança ante uma situação de crise, como também um bloco de filmes realizados em um mesmo período histórico, todos eles inseridos, ainda que sobre isso haja polêmica, no que se costuma chamar de "neorrealismo cinematográfico italiano". Vale lembrar que a delimitação de um objeto de estudo nunca é fácil, e conforme nos lembra Pierre Bourdieu

Não é uma coisa que se produza de uma assentada, por uma espécie de acto teórico inaugural, e o programa de observações ou de análises por meio do qual a operação se efectua não é um plano que se desenhe, à maneira de um engenheiro: é um trabalho de grande fôlego, que se realiza pouco a pouco, por retoques sucessivos, por toda uma série de correcções, de emendas, sugeridas por o que se chama de ofício, quer dizer, esse conjunto de princípios práticos que orientam as opções ao mesmo tempo minúsculas e decisivas (BOURDIEU, 2010, p. 27).

Contudo, ainda que o debate sobre o “movimento” seja instigante e o reconhecimento artístico dos cineastas escolhidos chame bastante atenção, o objetivo deste trabalho não é seguir estes dois caminhos, mas sim, procurar perceber de que forma se dá a construção da imagem da criança em cada um desses filmes. O foco destas análises, pois, é identificar e destacar o modo como os sentidos são construídos no interior dos filmes, considerando, como diz Garcia Escudero (1971, p. 57) que “o cinema [e o material audiovisual de maneira geral] é imagens; que a essas imagens a câmera pode dar um significado determinado, um sentido, fazer delas mais alguma coisa e diferente do que elas são na realidade”. Não apenas a câmera, mas a música, a presença diegética dos sons e do silêncio, o jogo entre luz e sombra etc, todos esses elementos podem significar e propor múltiplos significados dependendo do modo como estão justapostos.

O filósofo Maurice Merleau-Ponty (1983), por exemplo, apontava que os melhores estudos sobre o cinema convergem com os ideais da chamada “psicologia nova”, considerando o cinema de uma perspectiva mais ampla, não o reduzindo somente à presença da imagem ou uma simples soma de elementos expressivos utilizados na filmagem. Segundo Merleau-Ponty (1983, p. 103), o filme não fala a inteligências separadas, mas pode significar como qualquer outra coisa pode fazer, dirigindo-se então ao nosso poder de decifrá-lo. O afastamento da discussão sobre o neorrealismo e o deciframento do filme, entretanto, não significa prescindir de uma abordagem social e histórica do período, ainda que breve, dadas as particularidades da época e da presença e força do cinema naquele momento.

De acordo com Gian Piero Brunetta (1995), na trajetória do cinema italiano, o movimento de valorização de artistas que saíam dos estúdios e iam para os lugares onde a Itália era feita e ninguém conhecia, toma impulso na década de 20 e torna-se uma das principais características do período cinematográfico que fica conhecido como neorrealismo. Este “movimento”, como a ele se costuma fazer referência, preocupava-se com a realidade de sua época, utilizando o cinema como forma de contestação e discussão da realidade. Esta preocupação com a transformação da realidade social, que se concretizaria no cinema a partir dos anos 40, já podia ser percebida, segundo o

autor, em produções entre 1929 e 1933, nas quais aparecem personagens inéditos nas telas italianas:

“proletários, camponeses, donas de casa e, sobretudo, uma capacidade de abraçar e incluir na tela ambientes e realidade que haviam permanecido fora da cena”, numa tentativa de abraçar com a câmera toda península e trazer à tela “sujeitos sociais de todos os tipos”. (BRUNETTA, 1995, p. 215).

É assumindo uma postura de “oportuna distância” <sup>4</sup>, que, segundo o autor, se permitirá ao pesquisador o questionamento de suas condições.

De fato, os filmes escolhidos não expressam, captam ou documentam a realidade do pós-guerra melhor do que qualquer outro filme. Pode-se inclusive questionar se as obras selecionadas são as mais indicadas para o foco do estudo em tela: a imagem da criança, aspecto que só poderá ser verificado ao final das análises. Todavia, é justamente pela análise que as imagens poderão dizer algo ao sociólogo, desde que ele esteja também preparado para compreendê-las – e não simplesmente julgá-las, submetê-las ao texto ou aprisioná-las como ilustração da história, da guerra ou da infância no pós-guerra.

Além disso, um dos cuidados desta pesquisa está na tentativa de manter um distanciamento da associação feita pelo senso comum entre infância à ingenuidade, fundamentando uma imagem idealizada de criança como um ser passivo e “educável”, já que é inegável que a concepção atual de criança não é a mesma por todo período da humanidade. Além de um cuidado, este é também um dos pontos importantes a serem discutidos no correr desta pesquisa.

O historiador Philippe Ariès, por exemplo, aponta, analisando a figura da criança em diferentes estágios da pintura, como a infância é construída na Europa:

A descoberta da infância começou sem dúvida no século XIII, e sua evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI. Mas os sinais de seu desenvolvimento

---

4 No original: “... *proletari, contadini, donne chi si stanno dalla casa e soprattutto una capacità di abbracciare e includere nello sguardo ambienti e realtà rimasti ai margini della scena*”, “*soggetti sociali di ogni tipo*”. Tradução própria.



tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII. (ARIES, 1981, p. 65)

O historiador assinala que, na Antiguidade, por não se diferenciarem os mundos adultos e infantis dentre si, a criança era tratada como adulto, e representada como tal. Com o passar do tempo, no período do século XIII, a sociedade passa a atentar para a “inocência” da criança e preocupar-se com isto, estimulando a instituição escolar, por exemplo, que a separava do convívio adulto e a isolava na escola. Mais tarde, o conceito de infância é consolidado, e a criança passa a ser colocada como centro do convívio familiar, e representada tal qual um anjo, ou seja, como um ser puro. Como mostra o autor, há uma mudança paulatina que vai desde crianças retratadas como seres de baixa estatura, que se assemelhavam a adultos em tamanho reduzido, às crianças retratadas em uma fase específica do desenvolvimento humano.

Ao fazer a análise etimológica do termo “infância” e das suas variantes linguísticas, aponta Walter Omar Kohan (2008, p. 41) que a palavra estava normalmente associada “a uma ausência, que é inscrita no marco de uma incapacidade”. Diz o autor, a respeito do nascimento da palavra, que “a etimologia latina da palavra ‘infância’ reúne as crianças aos não habilitados, aos incapazes, aos deficientes, ou seja, a toda uma série de categorias que encaixadas na perspectiva do que elas ‘não têm’ são excluídas da ordem social” (KOHAN, 2008, p. 41). Novamente, deste aspecto, a infância é vista como o “vir a ser” (vir a ser adulto, que seja), mas ainda incapaz ou inabilitado de. Afirma Kohan que não só etimologicamente, a exclusão da “infância” também das instituições remonta ao período clássico. Mais adiante, no capítulo dedicado à análise do filme *Ladrões de Bicicleta*, dedicaremos alguns momentos para pensar a inclusão da infância na vida pública e, conseqüentemente, sua transformação em objeto de estudo para as mais variadas disciplinas.

Em virtude disto, insisto que, quando consideramos como objeto de análise desta pesquisa a “criança” e sua construção no cinema do pós-guerra, tratamos aqui de uma representação de criança e infância específicas: europeia e ocidental, inserida em uma sociedade cristã e, desta forma, esta

última descrita por Ariès (1981), que traz consigo a semelhança com o anjo. Esta consideração é de suma importância para que se diferencie nosso recorte.

De certa forma, não podemos afirmar que as crianças dos filmes são semelhantes entre si, não apenas em virtude das abordagens particulares realizadas pelos diretores, que são distintas, como também são diferentes os personagens infantis construídos no interior de cada filme. Não temos uma voz ou imagem unívoca das crianças nos filmes selecionados, nem mesmo quando tratamos do mesmo diretor em obras distintas. Com a infinidade de personagens infantis não só neste momento de produção, mas em toda a história do cinema, o que justificaria tal seleção? Esta análise conta com o período histórico da guerra e do pós-guerra como momento privilegiado para abordar a infância, assim como situações em que as crianças se encontram vulneráveis socialmente. A partir das imagens destas crianças, pode-se imaginar uma reflexão por parte do adulto, que se vê obrigado a questionar sua própria realidade, dado que, segundo Kramer (2006), "a guerra é sempre cedo demais, mesmo para os adultos, já que seu tempo é o tempo do medo e da destruição" (KRAMER, 2006, p. 8). Sendo a guerra esse tempo do medo e destruição, a presença das crianças nos filmes inverte uma relação há tempos enraizada socialmente, na qual prevalece o olhar do adulto, impondo agora uma oposta, qual seja, uma que propõe uma educação que parte da criança, um olhar para a sociedade que parte dela.

Foram escolhidos personagens então que, conforme nos coloca Fabiana de Amorim Marcello (2008), "[...] menos 'volume', detenha, e conseqüentemente, para nosso desespero ou satisfação, mais 'vazios' possua" (MARCELLO, 2008, p. 17), podendo assim provocar uma reflexão. Estamos diante de crianças que são colocadas em tela para incomodar e não apenas entreter.

Certamente que as produções sobre crianças, notadamente as do período que analisamos, são feitas com as ideias e o ponto de vista dos adultos, já que eles, os diretores, é que são os responsáveis pela realização. No entanto, o que normalmente se esquece de apontar é que a criança não é um outro ser, separado da história, sem origem e que passa pelo tempo ileso às transformações. Assim, ainda que o olhar sobre as crianças seja externo, é um olhar sobre uma experiência pela qual todos os adultos passaram. Época

da vida, inclusive, normalmente associada ao sonho de completude que nos acompanha, quando fazíamos parte de algo maior, éramos cuidados pelos outros e não precisávamos ter preocupações. Desta forma, se o tempo da infância é diferente, e este tempo pode ser conhecido pelo mundo adulto (e o cinema é uma das formas de apresentá-lo), ele, obviamente, não pode ser compreendido em sua plenitude, pois não se tem notícia de crianças filmando e assim, se expressando pelo cinema, por si.

No entanto, se por um lado há uma grande quantidade de filmes que trazem a criança (seja como protagonista, seja como público-alvo) e não é incomum a bibliografia sobre filmes infantis, ou filmes voltados para crianças, por outro lado, a bibliografia a respeito da representação da infância no cinema é. O cineasta François Truffaut (2005) argumentava que isso ocorria porque a criança, quando representada, nunca "fala por si", não dá sua versão e, conseqüentemente, não tem apresentada sua visão, dado que é sempre assumido a partir da perspectiva do adulto. Partindo deste ponto de vista, os filmes sobre elas trariam, para o diretor, uma realidade incoerente com o universo infantil: "os filmes sobre crianças, embora muitas vezes excelentes e constituindo entretenimento de qualidade, não eram capazes de enriquecer nosso conhecimento da infância, arriscando-se inclusive a dar ao público uma ideia falsa da infância." (TRUFFAUT, 2005, p. 35).

Contudo, é preciso destacar, o ponto de vista da criança não desaparece só por ter se tornado adulta, como se o tempo da infância fosse apagado da vida de cada cineasta que olha para a infância. O problema desta pesquisa, portanto, não é recuperar a visão da criança ou a imagem mais autêntica da infância, mas identificar como ela está construída em momentos chaves, como o do pós-guerra, quando o mundo adulto (das preocupações com a subsistência, por exemplo) invade o infantil. A ideia dominante de que a criança é um reduto de inocência, de que para ela não existe um espaço público e político e, mais, de que esta criança, "quer nada, deseja nada e demanda nada, exceto, talvez, sua própria inocência"<sup>5</sup> (JENKINS, 1998, p. 11) sugere que os adultos devam protegê-la, salvaguardá-la e, mais importante, colaborar

---

<sup>5</sup> No original, "*The innocent child wants nothing, desires nothing, and demands nothing – except, perhaps, its own innocence*". Tradução própria.

na formação de seu caráter. Fica fora dessa perspectiva a ideia de que a criança não é expulsa, eliminada, apagada do mundo adulto. Ela não nos é externa, mas a presença constante do passado (infantil) no presente (adulto). Talvez por isso ela, a criança, seja um elemento dramático por excelência, um apelo à poesia que, segundo Truffaut, teria a capacidade de sensibilizar o público. Não pelo que ela é ou deixou de ser, mas pelo que permanece e, assim, nos lembra sempre do que perdemos.

A partir desta reflexão, uma questão, em particular, chama atenção: diante do período histórico escolhido, a criança pode ser vista como um tipo de personagem que estava à margem da cena? Qual o motivo para o recurso constante à imagem da criança neste período ou, qual a razão da preocupação do cinema nesta fase e em que medida isso teria implicado também em uma preocupação do mundo adulto pela infância fora do cinema? De acordo com Brunetta (1995, p. 215), com a Grande Guerra (1914-1918), o termo realismo adquire valor artístico e político ainda maior, pois atores e diretores aprenderão que além do corpo e da palavra, os olhares e o silêncio podem também comunicar. Esta observação do autor a respeito “dos olhares e do silêncio que podem comunicar”, pois são peculiares a uma realidade especial, associada àquela outra sobre a entrada de “novos personagens em cena”, podem justificar, assim nos parece, o interesse desta investigação, a saber, um estudo sobre a imagem da criança no cinema do imediato pós-guerra, destacando aspectos que não estão escorados somente nos estudos teóricos sobre o período cinematográfico em questão.

\*\*\*\*\*Desta forma, é de suma importância considerar o momento de produção destas obras. De acordo com Tony Judt (2008), historicamente, não só a Europa, que havia sido “esmagada por completo” (JUDT, 2008, p. 23), mas também o mundo passava por um período de reconstrução. Um elevado número de mortes acabava por desestabilizar vários pontos da estrutura europeia no que diz respeito, por exemplo, ao âmbito familiar, dado que devido à baixa de homens durante os conflitos, mulheres e crianças passam a assumir postos de trabalho e a ter posições economicamente importantes também. No trecho a seguir, o historiador explora a situação russa no pós-guerra, que apesar de pior que a italiana no mesmo período, serve como base para percebermos a capacidade destrutiva da guerra:

Em 1945 e 1946, entre 150 mil e 200 mil 'bebês russos' nasceram na zona alemã sob ocupação soviética [...]. Muitos dos recém-nascidos sobreviventes engrossaram as estatísticas dos órfãos e dos sem-teto: destroços humanos da guerra. Somente em Berlim, no final de 1945, haviam 53 mil crianças perdidas. [...] Nesse ínterim, o povo padecia de doenças [...]. Em Berlim, durante um surto de disenteria ocorrido em julho de 1945 - resultante dos danos causados ao sistema de esgotos e de mananciais poluídos -, foram registradas 66 mortes em cada cem crianças nascidas. (JUDT, 2008, p. 35)

Um conflito nas proporções do da Segunda Guerra Mundial, com um número de mortes tão elevado, em casos como o alemão e italiano (ambos os países figurando como pano de fundo dos filmes analisados), destrói as bases nas quais a sociedade estava assentada. Não é possível dizer que o período do imediato pós-guerra europeu tenha sido menos conturbado, apesar de sua reestruturação e reorganização em tão pouco tempo ter sido surpreendente. Além de estatísticas, mudam também a forma de pensar, os direitos, as fronteiras, os valores, e é necessário um esforço de adaptação por parte das crianças que, na medida em que estão inseridas neste contexto de reconstrução, veem-se então participantes de uma nova rotina que, anteriormente, não estava associada à ideia que se construía acerca da infância. Opera-se então, um “esquecimento” de certo significado tradicional da infância.

Mesmo assim, não podemos dizer que estas crianças estão abandonadas à própria sorte. Todas as imagens infantis aqui selecionadas estão incluídas em grupo familiar. Ainda assim, é possível perceber que são como vítimas de um contexto social específico e de um núcleo social (a família) desagregado, pois, normalmente, não está entre as preocupações infantis a administração do lar, o trabalho, as compras, a moradia. Percebemos a quase completa ausência de garotas nos filmes *Alemanha Ano Zero* e *Ladrões de Bicicleta* (salvo pelo primeiro, no qual uma garota aparece em meio à trama rapidamente), e percebemos que são os garotos que, independente da idade, se sustentam, trabalham, organizam suas finanças e, em decorrência, estão envolvidos nas preocupações relacionadas com o mundo adulto. Este quadro muda no terceiro filme, *Belíssima*, no qual não só temos uma garota como protagonista, mas suas responsabilidades são completamente diferentes das

de Edmund e Bruno. Maria é a única dos três que frequenta a escola (ainda que não se aborde na trama sua relação com a instituição) e não trabalha.

Cesare Zavattini, um dos nomes mais fortes daquilo que se convencionou chamar neorrealismo, afirma que a tentativa de se aproximar da realidade é preocupação do movimento cinematográfico. Segundo Ismail Xavier (2005, p. 79), Zavattini afirma que no período conturbado em tela, para todos os lados que se olhava, via-se pobreza, miséria e dificuldade. Fazia-se necessária, pois, uma nova relação do cinema com o ambiente e consequentemente, uma nova técnica narrativa a ser desenvolvida. O autor argumentava que os filmes até aquela época haviam se preocupado demais em fugir da realidade e se tornaram, assim, artificiais. Para ele, essa traição para com a realidade acabou empobrecendo o cinema. O pós-guerra oferece o momento oportuno para que seja feito um ataque à realidade, pois confrontá-la seria imprescindível para que uma mudança ocorresse.

Tomemos o exemplo de *Alemanha ano zero*. Com o objetivo principal de fazer de seu personagem, Edmund, representante das muitas crianças alemãs que sofrem com as condições precárias de subsistência (e que fazem do imediato pós-guerra um período conturbado na Europa), Rossellini se utiliza de planos-sequência longos, de até mais de dois minutos, pra mostrar Berlim em ruínas, como se este recurso expressivo do cinema pudesse envolver as tomadas da cidade em um tom documental e, em decorrência, na visão do diretor, mais próximo da realidade. Desde o discurso na abertura do filme, Rossellini salienta sua preocupação em produzir um filme que mobilize as capacidades sensíveis do espectador:

“Este filme, rodado em Berlim durante o verão de 1947, não pretende ser mais que um relato objetivo e fiel desta imensa cidade semidestruída, onde três milhões e meio de pessoas levam uma existência espantosa, desesperada quase sem se dar conta. Vivem a tragédia como se fosse natural, mas não por excesso de ânimo ou fé, mas por cansaço. Não é uma acusação contra o povo alemão, nem uma defesa, mas bem é uma constatação dos fatos. Mas se alguém, depois de ter testemunhado a história de Edmund Keller pensar que necessita fazer algo, que necessita ensinar aos jovens alemães apreciarem a vida novamente, então o esforço de quem realizou esse filme terá sido recompensado.”

Desta forma, e não somente pelas imagens, o diretor chama atenção para a condição das crianças no contexto de caos e ruína do país por meio de

um breve discurso de apresentação que, com a *voz-off*, parece apontar sua intenção de colocar-se como crítico daquela realidade. A mensagem, que é apresentada em italiano e em alemão, insinua a preocupação do diretor com o caráter não ficcional, pois, embora a história do garoto seja fictícia, representa a situação de muitos deles no país.

O trecho evidencia o caráter mobilizador do filme: não basta produzi-lo com a intenção de sensibilizar o espectador, mas precisamente o contrário, é necessário que o espectador reflita sobre o tema, privilegiando, conforme nos lembra Mariarosaria Fabris (1996, p. 78), o “como olhar”, uma nova educação do olhar, próxima daquela proposta por Rossellini, que decorria do que ele chamava de “olhar em volta”, sem reflexão. A intenção aqui seria então aprimorar o olhar crítico do espectador e, na medida em que a realidade é apresentada, tornar possível a reflexão sobre a mesma, sobre a sua volta. O foco da câmera está na destruição, e não nos homens. Aliás, poucos são os homens que aparecem, mas no momento em que a mensagem de Rossellini é transmitida, simultaneamente as imagens das consequências da catástrofe passam pela tela. É aqui que o diretor mostra qual será a intenção de seu filme, chamando atenção para a necessidade de olhar para as crianças e percebê-las, assim como questionar a sua importância na fase de reconstrução. Além das crianças serem esquecidas, abandonadas e passarem por diversas adversidades, a imagem que delas é feita é utilizada como metáfora. Essa consideração parte da observação de filmes dos diretores. A criança, com sua fragilidade e inocência, é mostrada como o futuro e, assim, é como se Rossellini estivesse chamando atenção para o que há de vir. Em pouco mais de 1 minuto de *Alemanha ano zero*, Rossellini dá o seu recado e faz sua crítica.

Conforme aponta André Bazin (1991) em seus ensaios sobre o cinema, é exatamente tirando da criança a ingenuidade pueril e inocente, como Rossellini faz com Edmund (mas que é possível acontecer também no filme de De Sica), e recusando desta forma o apelo ao sentimentalismo ou à emoção, que o espectador se vê obrigado à reflexão. Segundo o autor, o filme resulta, por fim, em uma comoção, pois é com esta criança que o adulto se identifica. Enquanto em *Alemanha Ano Zero* Rossellini coloca em cena constantemente a destruição europeia, nos filmes de De Sica e Visconti a ênfase não é dada tanto à destruição física. Em De Sica, a princípio, não há sinais de destruição,

mas sim a atenção é voltada para condição precária à qual seus habitantes estão submetidos, não só evidenciada pelo trabalho infantil, mas também pela disputa por emprego e comida. Em Visconti, pelo contrário, vive-se um movimento de rápida recuperação econômica, mas que ainda coloca em pauta a situação da infância e aponta a criança como possível solução ou milagre, que garantiria o enriquecimento da família. Mas isso não sem trabalho: ela trabalhará, ainda que não pela sua sobrevivência, como são os casos de Bruno e Edmund, mas pela realização do sonho da mãe.

As crianças, que normalmente estão associadas à ingenuidade que o adulto perdeu, permitem um acesso a um mundo anterior, mais bonito e menos violento. Segundo Truffaut (2005), "para o espectador adulto, a ideia de infância está ligada à ideia de pureza e, sobretudo, de inocência; rindo e chorando diante do espetáculo da infância, o adulto, na realidade, se entenece consigo mesmo, não com sua 'inocência' perdida." (TRUFFAUT, 2005, p. 36).

Segundo André Bazin, estando o público então acostumado com um determinado tipo de protagonismo infantil, ele espera atitudes, próprias à infância, ingênuas e inocentes, mas surpreende-se quando, nos filmes, estas atitudes não existem, e no lugar delas, as crianças traduzem sentimentos e práticas próprias ao mundo adulto. No cinema, a ideia tradicional de pureza e inocência que permeia a infância parece colocar em questão, de forma predominante, o caráter inofensivo das crianças. Esta tradição só passa a ser questionada pela cinematografia americana e inglesa, segundo Carlos Losilla (2006), a partir dos anos 60, principalmente no gênero do terror, quando acontece uma inversão desta posição:

Essa tradição inequivocamente anglo-saxônica, primeiro britânica e depois norte-americana, segundo a qual as crianças são seres destinados a sofrer a violência de um universo em ebulição, portanto são também agressoras em potencial, talvez portadoras do mal e da morte. (LOSILLA, 2006, p.122)

Partindo da formulação de que a imagem da criança é capaz de mobilizar afetos e chamar a atenção, não consideraremos, no decorrer desta pesquisa, a imagem de uma criança qualquer observada no cinema, mas sim a de uma em particular, que não é somente observada, mas que efetivamente



*nos olha* também. O que significa, no entanto, afirmar que se trata de uma imagem de criança que efetivamente nos olha?

A resposta imediata seria: o ato de ver que exige uma resposta, que nos coloca questões. Quando o cinema nos coloca uma imagem (a da criança ou a da infância, por exemplo), não o faz apenas para que esta seja reconhecida, mas sim a apresenta para que seja interpretada. Ao escolher a trajetória de Edmund para mostrar a vida de milhares de crianças alemãs, Rossellini legitima sua preocupação de maneira a apontar para o espectador um real problema. Devemos aqui salientar os temas que, para este movimento cinematográfico, são significativos. Nas palavras de Ismail Xavier (2005),

A estratégia neo-realista, tendo como ponto de partida o fato banal, estabelece que a significação essencial deste pequeno fato será captada pela observação exaustiva, pelo olhar paciente e insistente. É preciso confiar na realidade; diante de cada cena, permanecer nela, porque ela pode conter muitos “ecos e reverberações”, pode conter inclusive tudo aquilo de que nós necessitamos. Em cada “pedaço” de realidade estão contidos todos os ingredientes capazes de nos revelar o que podemos saber sobre o real na sua totalidade. Ou seja, cada fragmento representa o todo; o expressa. E uma verdade essencial sobre o homem ou a sociedade pode alcançar desde que eu saiba perceber o detalhe, o instante, de modo peculiar. (XAVIER, 2005, p. 74)

No entanto, o Ismail Xavier aponta que alguns outros teóricos como György Lukács pensaram a particularidade do cinema neorrealista como um movimento em que o real é dado e não suscita debate, como se a verdade estivesse entregue aos olhos. Isso significa fazer com que o espectador se defronte com a realidade de maneira crua e, muitas vezes, chocante, fazendo com que questione não somente esta realidade, mas também seu papel diante dela. Em virtude desta preocupação com a realidade, muitos dos diretores deste movimento abriram mão do uso de cenários e optaram pela rua como ambiente para as filmagens. É o caso dos filmes aqui selecionados.

Porém, afirmar que um personagem nos olha não significa necessariamente que seus olhos encontram a câmera e, assim, os do espectador. Antes, e aqui me utilizo de uma ideia de André Bazin (1991), são crianças que nos convocam à reflexão, pois nelas o adulto procura cumplicidade, procura seu lado inocente e ingênuo, ainda que sejam estas mesmas crianças que, insolitamente, surpreendam com suas atitudes,

desestabilizando o sistema de ações e reações que esperamos delas, ao mesmo tempo em que traduzem, ao seu modo, sentimentos que tendemos a julgar como sendo próprios do mundo adulto (BAZIN, 1991, p.187). As situações em que estas crianças estão inseridas são próprias de um contexto histórico muito específico, que remetem a um momento de reestruturação. Quando as crianças que têm algo a dizer sobre seu contexto e sua época, como é o caso destas que são objeto desta análise (já que as personagens dos filmes aqui escolhidos carregam consigo na trama o peso do seu contexto histórico), trazem à tona sentimentos e reflexões próprias a uma realidade, elas fazem com que o espectador, na leitura de Bazin, se veja representado naquele personagem. Para Bazin (1991, p. 269), por exemplo, Bruno Ricci, o garoto de *Ladrões de Bicicleta*, é a testemunha da tragédia de seu pai, e, conforme podemos interpretar, é testemunha também da situação da Itália e da precariedade na qual a maior parte das famílias italianas estava inserida. É seu cúmplice, pois o ajuda e o critica quando não concorda com a sua ação, mas não sai de perto do pai. Mesmo após levar uma palmada, continua sua trajetória seguindo o pai, ainda que de forma mais espaçada, com passos menos acelerados e, principalmente, sem olhá-lo nos olhos, sem encará-lo como de costume. Se, como afirmado acima, segundo Brunetta (1995), além do corpo e da palavra, os olhares e o silêncio podem também comunicar, a força expressiva do silêncio e do olhar de Bruno é significativa. Não por acaso a criança é, para Bazin (1991), a reserva dramática que o autor considera fazer toda a diferença para a grandiosidade do filme, já que não há nenhum “grande acontecimento” de fato na trama, tratando-se apenas da busca de um homem por sua bicicleta roubada. A presença calada de Bruno é a característica fundamental.

Concentro-me, então, em filmes nos quais os personagens principais, notadamente infantis, têm a capacidade de nos atingir, de nos perturbar, de nos mobilizar mais violentamente, portando questões que, de alguma maneira, instigam a nossa reflexão: na obra de Rossellini, temos Edmund; em *Ladrões de Bicicleta*, de De Sica, temos como co-protagonista Bruno Ricci; e em *Belíssima* temos Maria.

Em uma comparação entre Rossellini e De Sica, Mariarosaria Fabris (1996) atenta para a maneira com a qual os dois cineastas tratam da infância

(FABRIS, 1996, p. 102). O tema interessa ao público e os protagonistas causam empatia. Mas se Rossellini assume, desde o anúncio inicial de abertura, colocar sua criança, Edmund, como reflexo da destruição da Alemanha de sua época, De Sica aborda as relações das crianças não somente entre si, mas também com os adultos, bem como a tragicidade destas relações. O primeiro não pede uma opinião, uma tomada de posição, um julgamento. No segundo, a comoção é imediata.

Ao “entrarmos” na casa de Edmund, percebemos que a penúria do garoto e seus esforços para sustentar uma família de quatro pessoas não combinam com a situação ou a postura que se espera que uma criança tenha. O menino sustenta inclusive o irmão mais velho, um ex-soldado nazista, que foge da polícia, assim como o pai doente e a irmã. Além da família, os garotos dos filmes são obrigados a assumir responsabilidades que não condizem com o que normalmente é imaginado como pertencente ao universo infantil. Ao contrário, quando na residência dos Ricci, de *Ladrões de Bicicleta*, e dos Cecconi, em *Belissima*, não nos deparamos com um ambiente apertado e populoso, como é o caso da moradia de Edmund, em *Alemanha Ano Zero*. Ainda assim é possível perceber a situação na qual vive a família Ricci, e que é uma constante na Itália: desemprego, fome e falta de condições desde a Guerra fazem com que a população viva em circunstâncias precárias. Cerca de seis anos depois, a situação dos Cecconi é diferente: a família vive bem, tem posses para comprar um imóvel próprio, tem comida e, embora não sejam ricos, vivem muito melhor que a família de Bruno.

A aceleração da duração da infância no espaço urbano do imediato pós-guerra deriva, principalmente, da necessidade de tentar conseguir os próprios meios de subsistência e sobreviver nesse cenário de destruição. Isso pode ser observado em alguns relatos da época, conforme nos apresenta Alessandro Portelli:

Em 46 eu tinha 10 anos, mas já era adulto. Entre os pequenos de então, que tinham entre 10 e 15, 16 anos, e os de hoje, existe um verdadeiro abismo, há uma diferença de idade mental de pelo menos 15 anos. Nós éramos mais maduros, talvez por causa das carências, da necessidade, da fome, da guerra, a miséria que nos acordava, nos fazia amadurecer; atualmente, nessa idade ainda são meninos, nós éramos adultos. (PORTELLI, 2004, p. 42).

Conforme nos afirma Losilla, ao deparar-se com as novas condições de vida descritas, são necessárias novas posturas também:

Esse primeiro enfrentamento com o vazio, com um buraco que há de preencher, o de sua própria existência, e com um mistério que deve afrontar, o da vida e da morte, o obrigam a tomar posições e adotar, a partir de então, uma atitude aparentemente passiva, na realidade uma atitude de inimaginável agressividade. (LOSILLA, 2006, p. 125)

No lugar da inocência e ingenuidade, vemos nas atitudes das personagens uma maturidade surpreendente, que as afasta da imagem que comumente associamos à imagem de criança, de fragilidade e necessidade de proteção. Apesar da famosa concepção de infância que temos, a personagem de Rossellini é a negação disso: depara-se com um mundo frustrado, sem perspectiva e que não se preocupa com a formação de uma juventude, quiçá de suas condições de sobrevivência. A imagem de guerra proposta por Rossellini envolve a todos, não há vilões e mocinhas, mas pessoas reais. Aqui se dá a dificuldade de falar de um herói rosselliniano ou de teorizar sobre a ingenuidade e inocência pueril. A insistência de Rossellini sobre as ruínas de uma Berlim que não existe, que acabou, e sobre corpos que se movem automática e irracionalmente mostra essa desilusão e apatia.

De diversas maneiras, Rossellini problematiza o papel da criança nesse momento. Ao comparar duas obras do cineasta, mesmo que de maneira sucinta, podemos perceber essa preocupação: Edmund, personagem principal do filme de Rossellini (sobre o qual dedicamos particular atenção), se suicida no final. Toda a sua realidade é de destruição e esta o transforma em vítima, pois cresceu sob uma Alemanha do III *Reich* e viveu nos seus escombros. Michel, criança de *Europa 51* (1952), vive, alguns anos mais tarde, num contexto de pós-guerra e início de Guerra Fria, sob uma “paz frágil”. Ele se mata, para desespero de sua mãe, que lhe negligenciou atenção durante um bom tempo. Isso ocorre justamente quando os pais oferecem um jantar para inúmeros convidados no qual discutiriam a “paz”. Apesar de não termos em *Europa 51* uma criança no papel de protagonista, vale lembrar que sua imagem (de criança negligenciada) é fortemente reforçada, principalmente em razão da

mudança radical de comportamento da mãe depois da morte do filho. As crianças estão à mercê de uma sociedade completamente indiferente a elas.

No filme de De Sica, o menino também é tratado com certo descaso pelos adultos. Porém, o diretor é mais sutil ao demonstrar as relações conflituosas: diferente de Rossellini, não faz questão de salientar logo de início seu foco na criança. Isso ocorre paulatinamente, ao longo do filme. Não há discussões que envolvam adultos e crianças, e as relações entre estes são mostradas de forma a não enfatizar de maneira clara o conflito.

O universo infantil como um todo é destacado nos filmes de De Sica e Visconti, não somente através das duas crianças, mas principalmente por meio da relação destas com seus pais. Na medida em que as relações da personagem de Rossellini se dão, nos primeiros minutos, unicamente com adultos, em condições nas quais ele é menosprezado (desde a primeira cena, em um cemitério), De Sica não constrói estas relações conflituosas de maneira clara e objetiva. Entretanto, podemos percebê-las quando, no filme *Vítimas da Tormenta*, por exemplo, a câmera só focaliza um adulto quando este já esteja em relação direta com a criança. Em Visconti, ainda que a câmera insista em focar a mãe da garota, toda a trama e o drama envolvem a menina.

\*

\*

\*

A presente dissertação está organizada em a) introdução; b) um capítulo dedicado à análise da obra de Vittorio de Sica, *Ladrões de Bicicleta*; c) um capítulo sobre *Alemanha Ano Zero*, de Roberto Rossellini; d) um capítulo para *Bellissima*, de Vittorio de Sica; e, por fim, e) considerações finais.

No capítulo a respeito do filme *Ladrões de Bicicleta*, busco atentar principalmente à relação estabelecida entre pai e filho, de modo a questionar a presença de Bruno, o protagonista infantil, na trama. Teria o filme a mesma dramaticidade, conforme também questiona Bazin (1991, p. 269), se a busca de Antonio pela sua bicicleta não fosse acompanhada pelo olhar inquieto, porém calado, de Bruno? Além disso, somos defrontados com a realidade italiana do pós-guerra, que não pode ser ignorada. O drama do desemprego vivido pela família Ricci seria, então, o drama italiano do fim dos anos 40?

Em *Alemanha Ano Zero*, dentre os filmes escolhidos aquele que, de alguma forma, traz o protagonismo infantil mais evidente, torna-se tema principal a relação entre a educação e a infância (embora Edmund seja o mais velho dos protagonistas, já beirando a adolescência – se considerarmos os termos médicos<sup>6</sup>). Ainda que o filme se passe na Alemanha, temos uma produção quase que exclusivamente italiana. Tendo como pano de fundo o país germânico, a intenção é explorar em que medida se propõe, também no fim dos anos 40, uma educação comprometida com a mudança e que não permitisse que as atrocidades do período da Segunda Guerra se repetissem.

No capítulo dedicado ao filme *Bellissima*, no qual temos Maria, a única garota no papel de protagonista dentre os filmes selecionados, pensamos, assim como no filme de De Sica, a relação entre progenitor e descendente, neste caso, mãe e filha. O filme, pouco posterior àqueles que escolhemos anteriormente, nos apresenta uma situação econômica mais favorável da Itália, e a aparição do cinema como sonho. Se os primeiros filmes dedicam-se a pensar a representação da criança neste período específico que é o cinema do pós-guerra, tal como possibilitar a reflexão do papel da criança neste momento histórico, o terceiro concretiza a temática: trata-se da criança e do mundo do cinema, literalmente. Por fim, as “considerações finais”.

---

<sup>6</sup> Segundo o Dicionário de termos médicos, a infância consiste no período que vai entre o nascimento e a puberdade (esta última entre os 12 e 14 anos e na qual se inicia a função sexual, evidenciada no gênero masculino pela ereção e na mulher pela menstruação).

## 2. Ladrões de Bicicleta

### 2.1 Sobre a [dispensável] presença de Bruno: uma introdução ao papel de Bruno na trama

*Ladrões de Bicicleta*, de 1948, conta com o roteiro de Cesare Zavattini que, com De Sica, formava o binômio mais conhecido do cinema italiano que produz no período que vai entre o pós Segunda Guerra Mundial e o início dos anos 50. Ainda que o período seja conhecido por uma preocupação com a realidade social de seu tempo, os filmes aqui escolhidos inserem-se em seu momento de produção com uma diferenciada proposta de filmá-la, colocá-la em cena, como já dito anteriormente, filmar uma Itália (e os italianos) que antes estavam fora do campo, que estavam à margem. Nas palavras de Zavattini,

Eu nunca serei contra um filme que, mesmo se servindo de personagens 'falsas', seja o produto de interesses sociais, morais, vivos e atuais, mas acredito que na trajetória do raciocínio neo-realístico, assim como tinha sido de forma unânime tão logo acabou a guerra, tinha que chegar forçosamente o momento da personagem real, a qual tem uma responsabilidade, em relação ao público, infinitamente mais peremptória do que qualquer outro tipo de personagem. (ZAVATTINI apud FABRIS, 1996, p. 83)

De Sica não se utiliza por completo de “personagens falsas” às quais Zavattini se refere no trecho acima. Apesar de seu drama ser fictício, não eram utilizados (como em muitos dos filmes do movimento cinematográfico que trazem crianças como personagens importantes, como o caso de *Paisà* e *Sciuscà*) atores profissionais: sem experiência de teatro e cinema, tratam-se um operário, uma jornalista e o garoto, um curioso escolhido especificamente por De Sica (BAZIN, 1991, p. 266). Nenhum profissional, mas os três familiarizados com a situação italiana da época, o que tornaria sua atuação menos dramática (sem que isso signifique tirar o drama do episódio da perda da bicicleta e de sua procura) e mais próxima da realidade.

Se este é um momento que se preocupa em dar voz àqueles que constituem a Itália que até então não havia sido filmada, esta proposta não se faz clara com relação à figura da criança. A ideia de que as elas são sub-

representadas no cinema, já foi anteriormente discutida na Introdução. Segundo Truffaut (2005), as crianças fazem-se pouco presentes no cinema se pensarmos na pronunciada importância que elas têm no dia a dia de uma família ou das cidades de maneira geral, e na falta de importância que o cinema dispensa a elas, não somente como protagonistas, mas também como espectadoras. De maneira semelhante podemos pensar a questão dos estudos referentes à sociologia da infância. Aponta-nos Sarmento (2008), na medida em que faz um panorama geral dos estudos da infância em diversas áreas, tais como sociologia, antropologia e história, que a própria Sociologia da Infância destaca-se como uma variante disciplinar da Sociologia recentemente, já que antes estava associada a outras como a Sociologia da Educação ou da Família. Nesta análise da formação e consolidação da Sociologia da Infância, o autor retoma a discussão de Ariès (1981), já trazida na Introdução a respeito da representação (prioritariamente artística) da criança como “homúnculo”, miniaturas imperfeitas e incompletas dos adultos, pertencentes a um estágio de transição e dependência. Segundo o autor, “esta imagem dominante da infância remete as crianças para um estatuto pré-social: as crianças são ‘invisíveis’ porque não são consideradas como seres sociais de pleno direito. Não existem porque não estão lá: no discurso social.” (SARMENTO, 2008, p. 19).

É a partir da revisão do conceito de “socialização” e na medida em que a criança é percebida como ator neste processo de socialização (e não destinatário passivo da socialização adulta, como o autor aponta que acontecia anteriormente) que se multiplicam os trabalhos a respeito da infância, na década de 90 do século XX. Antes, afirma J. Qvotrup (1995), o discurso sociológico mantinha as crianças ‘menorizadas’ e marginalizadas.

Portanto, a ideia defendida por Truffaut no cinema de que, na maior parte do tempo, as imagens das crianças vistas como caricaturas adultas, recursos usados pelos diretores de maneira geral para fazer com que aqueles que as assistem sejam confrontados com suas próprias infâncias, diz respeito também à sociologia, mas não da mesma forma. Sarmento aponta que a marginalização acadêmica da criança como ator social é resultado de uma divisão entre as dimensões pública e privada, que se estendeu ao campo da pesquisa. Com a proeminência de uma “sociologia dos indivíduos sociais” e um



esforço analítico em olhar com mais atenção para o privado, a criança vem mais e mais à tona: “Trazer a infância para o campo das ciências sociais é, pois, construí-la e desafiá-la com problemas, é ser capaz de enfrentá-la com perguntas. A meu ver, tudo se joga no olhar, e não na coisa em si” (Almeida, 2000, p. 9).

Paralelamente, trazemos à discussão Truffaut (2005, p. 323), que argumenta que um filme com crianças pode se contentar em mostrar acontecimentos simples, pois o drama infantil nasce no dia a dia, recriando uma inocência perdida. Em uma análise da Nouvelle Vague, Alfredo Manevy (2006) coloca que

Recuperar a sensação da infância exige, contraditoriamente, tomar os procedimentos mais adultos, radicais e estranhos. É preciso recriar a inocência perdida, 'limpar o olhar' do espectador, pela descontinuidade da narração. É preciso amadurecer, tornar-se genuinamente jovem. (MANEVY, 2006, p. 247).

A ideia de que a criança muda nosso olhar quando nos coloca ante as lembranças da nossa própria infância força-nos a refletir sobre sua situação. Isso deriva de uma série de dicotomias que são intrínsecas à infância, e que são visíveis na representação feita da criança, chamando atenção para

sua quietude e dinamismo. Sobre sua submissão e indisciplina. Sobre suas palavras e seus silêncios. Sobre sua liberdade e sobre seu abandono. Sobre sua fragilidade e sua força. Sobre sua inocência e sua perversão. Sobre sua vontade e sua fadiga, sobre seu desfalecimento. Sobre suas lutas, seus triunfos e derrotas. Sobre seu olhar fascinado, interrogativo, desejoso, distraído. O cinema olha a infância e nos ensina a olhá-la. (TEIXEIRA, LARROSA, LOPES, 2006, p. 12).

Seguindo, pois, a pista deixada por Truffaut, que afirma que

Um sorriso de criança na tela e o jogo está ganho. Mas justamente o que salta aos olhos quando examinamos a vida é a gravidade da criança em relação à futilidade do adulto. [...] um filme de crianças pode ser elaborado em cima de pequenos fatos, pois na verdade nada é pequeno no que se refere à infância. (TRUFFAUT, 2005, p. 36),

talvez não seja incorreto afirmar que *Ladrões de Bicicleta*, sem assassinato, trama policial, perseguição ou clímax, apresenta o drama simples de um desempregado na Itália da década de 40, e a presença calada do garoto Bruno Ricci seria, então, aquilo que dá ao filme emoção, uma dimensão dramática, aproveitando-se de uma característica da infância a qual tem de conquistar o espectador, de tocá-lo.

Estar diante da criança e sua simplicidade, nesta lógica, faria com que o adulto questionasse sua própria existência. Esta capacidade de reflexão que a criança traz para a tela é privilegiada, na medida em que o poder de comoção da criança é maior. Sendo vista como o tempo e o lugar da inocência e ingenuidade, a infância e, conseqüentemente, os filmes que dela tratam, trazem à tona questões sobre o mundo adulto, que na comparação estaria livre destas características.

## **2.2 Do filme *Ladrões de Bicicletas***

A câmera, em um plano geral, acompanha de longe a chegada de um ônibus a uma área residencial, que se assemelha a um conjunto habitacional, tomada por pessoas que por ali transitam livremente. Vagarosamente, o plano enquadra um veículo que diminui a velocidade e para, simultaneamente à aproximação de pessoas ao redor do automóvel. Todas elas são do sexo masculino. Não se vê mulheres, ainda que muitas tivessem aparecido na primeira panorâmica da região. Apesar de a câmera estar distante, não se preocupando com os rostos destes homens, é possível ver que suas idades são variadas: alguns andando curvados e de cabelos brancos, outros jovens e esguios.

Apenas um homem desce do ônibus, e o aglomerado de homens que havia se formado o segue. Em virtude da movimentação que acontece ao redor do automóvel, presume-se que este é, se não alguém importante, ao menos esperado. A câmera acompanha o movimento das pessoas de longe, de modo a não dar importância nem àquele que desceu e nem a nenhum dos homens que o segue: no primeiro corte de cena, depois de 40 segundos de plano-sequência, nenhum fora filmado diretamente pela câmera.

O homem que desce do ônibus se perde em meio ao grupo para, pouco depois, reaparecer, posicionando-se no ponto mais alto de uma pequena escada que dá acesso a uma construção. A escolha de um local em que pode ser visto e ouvido por todos reitera assim uma relação de superioridade entre ele e os outros, superioridade esta que também se aponta na distinção entre os trajes que vestem: o homem está de terno, ao passo que a multidão de camisas, com um ou outro trajando gravatas. A aglomeração se desfaz e o sujeito aguardado pelos outros homens mostra carregar um papel. Ainda que a personagem pareça ser importante, aspecto construído na relação de superioridade diante dos outros, a câmera não lhe dispensa atenção especial, continuando a observar a todos de uma certa distância. Nenhum rosto foi mostrado até então.

Posicionado, percebemos que o papel que o homem carregava continha uma lista de nomes, dos quais o primeiro a ser lido é o daquele que virá a ser o personagem mais importante da trama: Ricci. Note-se que esta também é a primeira fala do filme, que até então não havia trazido nada além de burburinhos e música de fundo na cena, uma fala de apresentação. A câmera se afasta do grupo reunido e da escada e o seu movimento acompanha outro homem, que sai à procura de Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani).

De acordo com Béla Balázs (2003), é no rosto que está a forma mais subjetiva de um ser humano se expressar. O rosto traz uma infinidade de reações que não são exprimidas de nenhuma outra maneira por nenhuma outra parte do corpo, então o *close* seria capaz, neste sentido, de provocar o espectador, pois aparece justamente nos momentos de maior emoção do filme:

A expressão facial é a mais subjetiva manifestação do homem, mais subjetiva ainda que a fala, visto que vocabulário e gramática estão sujeitos a regras e convenções mais ou menos universais, enquanto o jogo das feições, como já foi dito, é uma manifestação não governada por critérios objetivos, apesar de ser em grande parte uma questão de imitação. Esta mais subjetiva e individual das manifestações humanas pode ser conferida objetivamente no *close-up*.<sup>1</sup> (BALÁZS, 2003, p. 120).

---

<sup>1</sup> No original, "*Facial expression is the most subjective manifestation of man, more subjective even than speech, for vocabulary and Grammar are subject to more or less universally valid rules and conventions, while the play of features, as has already been said, is a manifestation not governed by objective canons, even though it is largely a matter of imitation. This most*

O autor argumenta que estes enquadramentos, próximos de rostos (lembrando aqui que rosto, para o autor, não é necessariamente a face de alguém, mas sim tudo aquilo que contiver as características expressivas que um rosto apresenta), expressam sentimentos e pensamentos. Ao encontrar Antonio, não há *close* ou qualquer tomada especial, mantendo um distanciamento que nos permite ver, no quadro, o grupo de homens ao fundo e alguns prédios. Perceberemos que este não é um recurso que será usado durante o filme: raros são os *closes* e, quando utilizados, estes enfatizam as reações dos atores, em momentos específicos para realçar emoções. A câmera permanece, na maior parte do tempo, distante, como se fosse uma observadora (BALÁZS, 2003).

Ricci, o homem procurado, está a poucos metros dali. Uma silhueta sentada no chão. O homem que o procurava se aproxima e em poucos segundos se perde novamente em direção ao grupo. Sua única intenção era chamar Ricci a se unir aos homens. Temos aqui a primeira aproximação da câmera em um dos personagens: o protagonista, Ricci, é anunciado pelo nome e corre a juntar-se aos outros. Ele é mostrado de perfil e de maneira distante, ainda evidenciando de maneira sutil sua importância na trama. De Sica não se preocupa em dar um *close* em seu rosto. Também não o filma de modo a apresentá-lo como um galã. Na sequência, com os primeiros diálogos, percebemos a razão daquela aglomeração: o homem que chegara de ônibus e subira no alto de uma escada com um papel na mão era o responsável por atribuir empregos. O fato de ter chamado apenas a Ricci e o descontentamento dos outros mostra-nos também que o trabalho é escasso. Ricci fora chamado porque tinham um emprego para seu perfil. Esse é o motivo do agrupamento e da concorrência. Àqueles a quem não são ofertados novos cargos, resta se queixar sobre suas condições de vida e alimentação: não existe dinheiro, nem para comer.

Ricci foi chamado para o emprego de colador de cartazes. Ao receber o anúncio, demonstra surpresa e felicidade, mas quem anuncia o emprego aponta um dos pré-requisitos: a posse de uma bicicleta. Ricci se assusta,

---

*subjective and individual of human manifestations is rendered objective in the close-up.*"  
Tradução própria.

afirma que sua bicicleta está quebrada e levaria dois dias para consertá-la. Ao ouvir isso, os homens que ali esperavam por uma posição se manifestam, já que quase todos têm uma bicicleta, e os empregos são escassos. Diante da concorrência, Ricci decide assumir o risco e comprometer-se com o emprego, afirmando estar desempregado há cerca de um ano.

É interessante perceber que sempre que Ricci é filmado, ele está posicionado à frente do grupo de desempregados e, mais ainda, por ter sido chamado, sobe alguns degraus na mesma escada que o responsável pela oferta de empregos está. Não está no meio da multidão, como o companheiro que fora chamá-lo, e nem no topo da escada, posição ocupada por quem “anuncia” trabalho, mas ascendeu socialmente, distinguindo-se da aglomeração. Em momento algum a câmera deixa de mostrar os desempregados ao fundo e dispensar atenção somente a Antonio, mesmo quando a imagem deste se destaca da multidão. Atrás do responsável pelos nomes, ninguém. Ricci, por sua vez, afasta-se do grupo, deixando para trás, no plano de fundo, os outros que continuam discutindo e pedindo empregos.

Em *Sociología del Cine*, Pierre Sorlin (1985) faz uma análise da forma que Visconti filma seu protagonista, Massimo Girotti, em *Ossessione* (1943). Segundo ele, o diretor o faz de modo a apresentar uma estrela: nos créditos, o nome do ator, galã e na época, com 24 anos, aparece com destaque ao lado do nome de Clara Calamai, seu par romântico. Restava ao espectador aguardar o momento em que apareceria. Uma atmosfera de suspense rodeia este momento, já que o ator é revelado pouco a pouco. Primeiro, seu chapéu cobre seu rosto. Na medida em que desce do caminhão e se dirige à Trattoria, a câmera o acompanha em uma panorâmica e depois, se elevando em um *travelling* que revela a paisagem. Ao entrar na Trattoria, a câmera ainda o segue de costas, primeiro enquadrando seus pés e, pouco depois, seu corpo. Dirige-se ao que parece ser a cozinha do local, onde a personagem vivida por Clara Calamai está sentada. Só então, ao mostrar a surpresa da mulher em vê-lo, finalmente seu rosto é revelado em um *close*. A apresentação de Antonio Ricci, de *Ladrões de Bicicleta*, nada tem a ver com a da estrela de Visconti: embora seu nome tenha sido anunciado não só pelos créditos, mas pronunciado como primeiras palavras do filme que se iniciava, Enzo Staiola era um ator não-profissional, enquanto Girotti já havia participado de alguns filmes

e era conhecido no cinema italiano. A câmera não dispensa atenção especial para seu protagonista, não dá um close de seu rosto. Quando o filma, o faz de maneira a mostrar o entorno, a paisagem, o grupo que o espera e os prédios da região.

A câmera se afasta e mostra, novamente, em um plano geral, a área residencial, retirando o foco do grupo e passando para o ambiente. Neste momento, em oposição ao agrupamento de homens que pedia emprego, são mulheres que vemos, trabalhando ao redor dos prédios. Segundo Sorlin, alguns signos caracterizariam o subúrbio, em oposição ao centro de Roma ou dos bairros pobres da região central. Em primeiro lugar, o grande conjunto residencial com prédios em forma de blocos de concreto, que, contudo, não seria suficiente para caracterizar como periférica uma região. Como se pode perceber, nestas cenas há um elevado número de crianças, que correm livremente, uma quase completa ausência de automóveis e a insistência em famílias numerosas (embora nenhuma daquelas selecionadas para esta análise cumpra esse requisito), normalmente vivendo em espaços extremamente pequenos<sup>2</sup>. Podemos opor esta cena, ainda que rapidamente, àquelas que apresentam a residência dos Cecconi, em *Belíssima*. No filme de Visconti, crianças não correm pelo prédio, e as que aparecem nas cenas que filmam o conjunto residencial estão ensaiando para o concurso. Algumas ainda estão espalhadas pelas escadas interiores, mas aparecem em número reduzido.

Ricci encontra Maria, sua esposa, pegando água entre outras mulheres em um poço próximo dos prédios. Não há homens na cena, Antonio é o primeiro, o que dá a entender que aquele espaço - que parece ser uma continuação do doméstico - é restrito às mulheres. Ao encontrá-la, fala sobre o emprego e de seu azar: diz que sua sorte é podre, já que o emprego exige uma bicicleta. Durante a conversa do casal entendemos que o homem penhorou

---

2 É importante ressaltar que a família Ricci (assim como, segundo Sorlin, as famílias do cinema neorrealista) não é apresentada conforme a realidade de sua época, contando com apenas quatro integrantes - Antonio, Maria, Bruno (filho) e um bebê, que não sabemos se menino ou menina. Segundo o autor, que não cita suas fontes, as estatísticas da época mostravam que a média era de 4 filhos por família. Tampouco a família Cecconi: são apenas três, mãe, pai e menina. A única que seguiria esse padrão seria a de Edmund, já que contamos pai e três filhos, mas dentre os diálogos da trama se sugere que mãe e outros filhos possam ter morrido durante a guerra.

seu único bem, a bicicleta, pois, sem emprego, a família não teria como sobreviver.

Nestes exatos cinco primeiros minutos de filme é possível perceber a situação econômica precária na qual vive a família Ricci, e que poderia ter sido também uma constante na Itália do pós Guerra: as queixas com relação ao desemprego, à fome e à falta de condições básicas para sobrevivência feitas pelo grupo que pleiteava vagas, e a breve apresentação do seu problema para sua esposa. De maneira sutil e sem mencionar de fato a Guerra, De Sica toca em pontos cruciais para seu contexto histórico ao demonstrar quão longo era o período de desemprego de Ricci (que, segundo podemos extrair de algumas falas no decorrer do filme, é de aproximadamente dois anos) e a péssima situação familiar, mostrando a dificuldade de adaptação à nova conjuntura que se apresenta, com cidades destruídas, a falta de oferta de comida e de emprego etc. Sorlin, quando questiona se um período cinematográfico tem a capacidade, em certa medida, de melhor conhecer a sociedade em que os filmes são produzidos diz que os filmes registram, ainda que de forma reduzida e ainda que ínfima, a “realidade social” (SORLIN, 1985, p. 219). Em leitura de Siegfried Kracauer, o autor aponta que o olhar é o mais agudo e sensível dos nossos sentidos. E ainda, o que menos nos engana. Afirma então, em consonância com Kracauer, que “saliendo de los estudios, los realizadores filmaban la ciudad, sus casas, su tráfico; Ladrones de bicicletas, cuyo héroe no es un actor profesional, y cuyas filmaciones se efectuaron, esencialmente, en las calles de Roma, ¿no es un ejemplo perfecto?”<sup>3</sup>. Porém, Sorlin (1985) logo elenca uma série de elementos que apontam o caráter não documental, mostrando que não bastaria ao cineasta filmar as ruas para que estas fossem um registro do real. Tais elementos são: 1. O filme está organizado narrativamente, com “exposiciones, peripecias, saltos, final, etc.”; 2. As personagens têm falas (ainda que o “homem da rua”, por ler mal, tenha sido dublado, o autor sustenta que, “en cierto sentido, el recurso, a ‘la gente de La calle’ conduce a multiplicar los artificios”); e 3. A fotografia e montagem obedecem ao modelo cinematográfico da época. Assim, a única coisa que não é usada como artifício, para o autor, é o

---

<sup>3</sup> Idem, 1985, p. 219.

movimiento da cidade: “el fondo de las imágenes, es decir, los edificios, las calles, los automóviles y los transeúntes fueron captados en su estado o su movimiento original” <sup>4</sup>.

A necessidade de um cinema que se diz comprometido com a realidade está em mostrar a verdadeira situação do país. Segundo Zavattini, o cinema italiano deveria nesta fase preocupar-se menos em alimentar e manter os valores burgueses e católicos de outrora, simbolizados pelos filmes de "telefone branco":

Não podemos mais fazer comédias românticas e filmes de 'telefones brancos'. Nós temos que fazer filmes que lidam com a realidade da Itália pós-Segunda Guerra Mundial, com uma taxa de desemprego de 22% e uma Roma destruída (ZAVATTINI apud NEVES, 2012, p. 23).

Se, como aponta a fala de Zavattini no extrato acima, um dos objetivos deste movimento preocupado com a prática social é a reflexão que sua imagem possa trazer, a obra é sempre resultado de um discurso que estaria baseado na realidade fazendo com que, através dela, o cotidiano e a sociedade possam ser questionados:

O espaço não estava desvinculado da sociedade. Ele era um produto histórico e, portanto, inseparável da reprodução e transformação da sociedade. Nesse sentido, o cineasta era parte integrante deste espaço e, ao filmá-lo, relatava também as relações sociais vividas, as diversões, os conflitos, as alianças e as vivências carregadas de significados dos italianos daquele determinado período histórico. (SOUZA, 2010, p. 87).

Dando continuidade à análise do filme, depois de se encontrar, o casal segue para seu apartamento, que tem uma placa de "Ricci" na porta. A câmera acompanha Maria Ricci em suas idas e vindas pelo espaço da casa, passando da cozinha para o quarto e daí para a cozinha, enquanto Antonio permanece imóvel:

La exploración del espacio doméstico por la cámara, fijada en uno de los personajes, es común a un gran número de realizaciones de este periodo [...]; ¿No es ésta una simple marca de realismo, y no hay ocasión de descubrir, gracias a lo cine, la vida cotidiana de las familias italianas? [...] Este inventario ridículo, repetido de filme en filme, no nos enseña nada de útil. Así pues, hay que apartarse de los

---

<sup>4</sup> Ibidem, 1985, p.219-220.



objetos, del decorado para volver a lo esencial, que es la insistencia maniática con la cual se exploran las casas. (SORLIN, 1985, p. 197)

Segundo Sorlin, uma das marcas do cinema deste período histórico é a exploração do espaço doméstico como forma de aproximação com o cotidiano do espectador, ainda que nem sempre a imagem seja coerente com a realidade da época.

A câmera e os movimentos da mulher nos permitem ter uma vista do apartamento, ainda que sem visitar todos os seus cômodos. Deparamo-nos então com um apartamento espaçoso apesar de sua simplicidade. Os móveis são simples, não há nada de luxuoso ou decorativo, como a ressaltar a humildade do lar. Maria transita livremente, não só pelos corredores, mas também no quarto. Há espaço suficiente, por exemplo, para que se abaixe, e pegue lençóis; as camas, por sua vez, apesar de dividirem o mesmo cômodo, não são próximas. No entanto, a câmera está constantemente posicionada próxima às paredes, fazendo com que em nenhum momento os personagens sejam filmados em primeiro plano ou *close*. Além disso, apesar de aparentemente grande, o apartamento é escuro e conta com poucas fontes de iluminação. Tais fatores conferem à cena um "quê" de claustrofóbico. Maria dirige-se a uma cômoda na qual estão alguns lençóis e retira os que estavam estendidos na cama. Quando questionada, argumenta que o casal não precisa dormir em lençóis. O homem permanece pensativo e imóvel sentado na cama, mas sua esposa começa, decididamente, a lavar os lençóis.

Nestes minutos de filmes, nota-se a forma trágica e resignada como Antonio descreve a sua existência por meio de expressões como "Maldito dia em que nasci", "sorte podre" ou "Vale mais a pena eu me matar". Por outro lado, Maria, sua esposa, tem um senso mais prático, tomando uma decisão imediata para resolver o problema da família. A diferença entre os dois também é pronunciada na primeira aparição da mulher em cena: ela carregava dois baldes de água, enquanto o marido a acompanhava de mãos vazias, concentrado apenas em seus lamentos. Além disso, se considerarmos a cena de apresentação de Ricci ao público, vemos que ele espera por um emprego resignado e sentado no meio-fio, distante o grupo de homens reunidos à espera da oferta de trabalho. Na primeira cena, Maria fala com convicção que

conseguiriam resolver o problema, enquanto Antonio lamenta e diz que seu emprego ficará para outro.

Na sequência, o casal se dirige a uma concorrida casa de penhores, aspecto este que percebemos pela movimentação de pessoas e por ouvirmos várias vozes atrás do casal. Durante a sequência, os rostos de Maria e de Antonio são sempre filmados atrás de um guichê que dá acesso ao negociante, como se estivessem em uma moldura (característica reforçada por não termos acesso, em nenhum momento, a um plano que mostre o alvoroço de pessoas e de vozes que ouvimos). A impressão é que o enquadramento “encaixota” os seus rostos, assim como são encaixotados e empacotados os objetos e mercadorias que ali são deixados. Em seguida, ao receber o dinheiro pelo lençol, dirigem-se a outro guichê, idêntico àquele pelo qual os lençóis foram entregues, desta vez para recuperar a bicicleta outrora penhorada, meio de transporte e, agora, ferramenta de trabalho. Pessoas se acotovelam na janela na qual podem entregar seus pertences para penhorar, mas no guichê por onde podem recuperar seus respectivos objetos, não há fila. Na cena, apenas o casal tem a chance de recuperar os seus pertences (mais um indicador da penúria pela qual a Itália passava), enquanto no momento anterior parecia grande o número de pessoas interessadas em penhorá-los (talvez este seja o motivo da alegria de Antonio, expressa no seu rosto com um sorriso). Enquanto espera por seu pertence, vê os lençóis de seu enxoval serem guardados, assim como tantos outros, em prateleiras com muitos metros de altura, cheias de roupas de cama que, como as suas, tiveram que ser penhoradas. O casal se dirige à saída da casa de penhores e podemos agora ver o movimento do estabelecimento. Ricci ostenta sua bicicleta, símbolo da sua entrada para o mundo do trabalho - já que lhe permitiu tornar-se “empregado”. Dali ele se dirige ao escritório que lhe daria o emprego, ansioso como uma criança, carregando a bicicleta nas costas. As informações sobre o trabalho lhe são passadas e ele recebe um uniforme. Orgulhoso pela sua nova condição, o uniforme anuncia seu novo status: o de homem empregado.

O uniforme aqui tem um valor simbólico interessante, já que até o momento nenhum homem fora visto trajando algo semelhante no filme. Embora pareça uma roupa comum, o uniforme tem o poder de separá-lo daqueles que ainda estão fora do mercado de trabalho, tornando-se então um símbolo de

prestígio e distinção: na medida em que o país passa por um período de desemprego, ter um uniforme significa estar empregado e estar empregado significa sair da margem da sociedade, alcançar uma posição melhor diante daqueles que pareciam compor seu grupo social nas cenas iniciais. Como aliado na moldagem de determinadas formas de conduta, o uniforme move os trabalhadores a agir de acordo com expectativas estabelecidas socialmente. Porém, quando veste o uniforme, Antonio deixa sua condição de rebaixamento social para avançar um degrau rumo a um novo status social.

Atualmente, outra vertente impera no que diz respeito ao uso do uniforme, rejeitando inclusive a hipótese colocada aqui, de que Antonio passaria a fazer parte de um grupo social pouco mais afortunado que o estado de desemprego anterior. Contudo, o que se aponta é o uniforme como símbolo de uma mão de obra não especializada, e normalmente associado a posições menos reconhecidas no universo do consumo. Se comumente o uniforme é utilizado, como a própria palavra nos indica, para "uniformizar" as pessoas, enquanto a Itália passa por um período de desemprego longo, o uniforme significa a garantia de um salário e uma vida econômica estável.

A esposa, que o acompanhou por todo o percurso desde a casa de penhores e retirada da bicicleta, espera enquanto o marido apresenta-se na empresa. Quando sai do escritório, Ricci afirma que ali há trabalho para todos, até mesmo para a esposa. A mulher dá pouca atenção e foge do assunto: "tem que apertar o boné, que está largo", referindo-se ao uniforme que ele acabara de receber. Antonio tenta mostrar à esposa seu novo local de trabalho por uma janela entreaberta: "cada um tem seu compartimento. Veja como é grande", mas a pouca empolgação da mulher mostra que não está nos seus planos trabalhar fora de casa, longe dos afazeres domésticos e familiares. Vale destacar o espaço dispensado às mulheres nos filmes da época: primeiramente, *Belíssima* está entre os poucos em que uma menina protagoniza. Além disso, Maddalena Cecconi, mãe da garota Maria, trabalha, ainda que não de maneira formal. Devemos levar em conta, pois, que o filme de Visconti é alguns anos mais recente que os outros escolhidos, e mostra muitas mulheres em posições de trabalho: a dona do restaurante, a costureira, a montadora da *Cinecittà*. É possível pensar nestas mulheres que passam a ocupar postos de trabalho, mesmo que informais (como a Maddalena, que

aplica injeções, ou a costureira, que trabalha em casa), de maior proeminência, a partir dos anos 50. Poucos são aqueles que, de maneira geral, dão importância ao seu papel nas tramas. Segundo Mariarosaria Fabris,

A repressão sexual imposta pelo fascismo havia reduzido a mulher à condição de mãe/esposa/filha, submetendo-a à autoridade patriarcal, que lhe impunha a procriação como objetivo primeiro e último, excluindo-a do trabalho e de uma participação política ativa. (FABRIS, 1996, p. 90)

O papel da mulher era constantemente questionado, segundo a autora, como representante de uma moral pequeno-burguesa na qual estavam erguidos os pilares do regime político. A lógica de Fabris (1996) contrapõe-se à de Sorlin (1985), que afirma que não só a mulher, mas também a criança são personagens sub-representados no cinema da época, algo constante para a época: a equivalência entre mulher e casa. Acredita o autor que

La mujer equivale a casa, y a la inversa. Al nivel de la anécdota, esto no tiene importancia; los papeles femeninos de El Bandido, de El Grito, desempeñados por actrices sumamente conocidas, son secundarios, y se puede resumir correctamente en Ladrones de bicicletas sin mencionar a ninguna mujer. Hay que aferrarse a la imagen y a la construcción para notar este otro punto de fijación: la pareja mujer-casa. (SORLIN, 1985, p. 198).

Desta forma, podemos entender que, ao ter a visão para dentro da empresa impedida, fecha-se para Maria também o acesso ao mercado de trabalho. Não há espaço para todos, como o marido afirmara. Maria Ricci é apresentada então, associada ao âmbito doméstico, cabendo a ela o cuidado com o lar e com a família.

Aos 14 minutos de filme temos a primeira aparição do filho do casal. Um garoto, que aparenta ter em torno de oito ou nove anos, limpa a bicicleta com cuidado e Ricci, seu pai, pede para que o garoto, chamado Bruno (Enzo Staiola), termine logo o trabalho. Ao amanhecer, Bruno abre as janelas do quarto e percebe, com clareza, que a bicicleta está arranhada: revolta-se com a falta de cuidado que os responsáveis pela casa de penhores tiveram com a bicicleta de seu pai: uma queixa digna de um adulto. O quarto é escuro, assim como na sequência anterior, mas Antonio movimenta-se com liberdade,

mostrando que o espaço não é reduzido. O modo como o garoto gesticula e a preocupação com o pequeno risco na bicicleta (ao qual o pai não dá importância) fazem com que o garoto pareça um adulto, só que em tamanho menor, o que por vezes é caricato: seus movimentos também fazem com que se assemelhe a um adulto prematuro. O diretor explora os movimentos miméticos do filho, como no momento em que ambos colocam a refeição preparada por Maria no mesmo lugar do uniforme, no mesmo gesto, como se o garoto imitasse o pai, tomasse-o como referência ou modelo. Os uniformes de pai e filho são praticamente idênticos, e o garoto sobe em um banquinho para se arrumar, o que acaba fazendo com que atinja uma altura muito próxima à do pai, enfatizando novamente a ideia de que o garoto é uma reprodução sua, em uma versão menor.

Outro aspecto a explorar é o da *mimese*, presente em *O eclipse da razão*, para discutir a imitação e a repetição dos movimentos de Bruno. Se, como afirma Max Horkheimer (2002, p.118), “o corpo inteiro é um órgão de expressão mimética”, o processo educativo de Bruno conta com a reprodução daquilo que o pai faz. Em nenhum momento percebemos, no filme, a presença de uma instituição responsável pela educação da criança ou quicá de caráter formador. Ele não frequenta a escola, apesar de estar aparentemente alfabetizado. Sua referência de como se portar é o pai e, por vezes, percebemos que seu comportamento não apenas está sendo moldado mimeticamente pelo de Antonio (sobretudo aqueles detalhes que se manifestam nos trejeitos físicos e nos gestos, mais importantes para a análise do que a imitação consciente pela criança dos movimentos de Antonio). A mimese não consiste em um processo educativo formal, não resultando, pois, como sugere o autor, “de recomendações diretas, nem de uma chamada direta de atenção” <sup>5</sup>, mas sim de uma série de acontecimentos e experiências que são observadas e internalizadas pela criança e tomadas como exemplo. Segundo o autor, a imitação é um processo anterior àquele da educação formal, um processo inconsciente e associado à fase primitiva do desenvolvimento, mas primordial na formação do caráter.

---

<sup>5</sup> Idem, 2002, p.118

Ainda nesta sequência, percebemos outra criança na família, um bebê ainda, que não sabemos se é menino ou menina. A insistência em imitar os gestos do pai e a maneira como é filmado quando está em seu ambiente de trabalho fazem-nos esquecer de que estamos diante de um garoto: o menino sai cedo de casa, no mesmo horário que os adultos trabalhadores, e finaliza seu trabalho no início da noite. Como podemos compreender pelos diálogos do filme, sua jornada de trabalho é de aproximadamente 12 horas. Até então, o garoto Bruno era o único que tinha um emprego, mesmo que não assalariado, na família.

A tradição da família representada pelo casal heterossexual, em uma união estável ou matrimônio, com os filhos que vierem a existir, é fundamentada pela biologia e sustentada principalmente em uma sociedade tradicionalmente cristã.

Na leitura de Ian Wojcik-Andrews (2000) quanto à classificação de Althusser a respeito da "família nuclear", o termo é como um aparato ideológico que vem sustentar aquilo que representa uma construção histórica particular no ocidente, contando com relações hierárquicas de gênero e classe, fazendo com que o padrão "branco anglo-saxão protestante" de família torne-se natural, inevitável e desejável. Althusser (1970) afirma que aquilo que classificamos como família contemporânea é, na verdade, a família burguesa, que hoje é a como forma predominante de organização familiar. De acordo com Wojcik-Andrews, este padrão é sustentado no cinema hollywoodiano. Considerando então esta leitura, a família Ricci é retratada de acordo com aquilo que Wojcik-Andrews (2000, p.130) assume como uma família típica Hollywoodiana: uma família nuclear na qual o homem trabalha, a mulher cuida da casa, cozinha, costura.

O garoto Bruno foge à regra, não fica em casa ou estuda, mas parte ao trabalho também. A necessidade de retratar a realidade italiana da época faz com que, inevitavelmente, a família seja tema recorrente, já que faz parte do cotidiano. Contudo, Sorlin aponta para uma incoerência com relação ao número de crianças por família conforme mostrados nos filmes, em comparação ao número de crianças por família segundo as estatísticas da época:

¡Nuestras familias no tienen hijos! Hagamos la cuenta: *Ossessione*, una pareja sin hijos; *El Bandido*, un héroe soltero, cuyo mejor camarada tiene una hija única; *Ladrones de bicicleta*: dos niños en casa de los Ricci; *Achtung Bandits!*: una hija en la casa del único de los patriotas que vuelve al hogar; *Europa 51*: un niño; *Viaje en Italia*: Ingrid Bergman, que desempeña el papel de una inglesa, no cuenta, pero traba amistad con una pareja sin posteridad; *El Grito*: una hija. O sea, un promedio inferior a un hijo por hogar, lo que constituye un extraño documento de la familia italiana de los cincuentas (promedio estadístico cercano a los 4 hijos por familia). El cine, evidentemente no elimina el niño, lo que sería excesivo, y llamaría la atención: lo pone al margen, lo reduce a dos situaciones, la del grupo, de la banda de chiquillos de la que ya hemos hablado, y la de figurante al lado de un adulto, para desempeñar el papel de complicidad, y la reproducción, en dimensiones reducidas, del retrato de la persona adulta. (SORLIN, 1985, p. 198)

Deste trecho, é importante destacar principalmente dois aspectos. Em primeiro lugar que, assim como os exemplos levantados por Sorlin, os filmes selecionados para esta análise também contam com uma média de filhos abaixo da estatística. Em segundo, de acordo com o autor, o cinema italiano dos anos 50 não elimina a personagem da criança, já que seria impossível, mas a coloca à margem, ou em ocasiões de grupo (como em *Roma, Cidade Aberta*), ou como figurante, ao lado de um adulto. Mas condiz isso à realidade? Seria um trabalho intenso e árduo fazer um levantamento de todos os filmes em que a criança aparece, e dentre todos, selecionar aqueles em que figura apenas como protagonista e ainda, definir aquilo que pode ser considerado protagonismo nas tramas. Ainda, não é o objetivo desta pesquisa fazer tal levantamento, mas os filmes aqui selecionados parecem contradizer a hipótese colocada por Sorlin (1985): em *Alemanha Ano Zero*, Edmund é o personagem principal da trama; e, em *Belíssima*, Maria assume o papel de protagonista (um tipo particular de protagonista), na medida em que toda a trama e os dramas são sofridos por ela. Em *Ladrões de Bicicleta*, Bruno anda lado a lado de seu pai, assumindo o papel de seu cúmplice. Não sendo a representação, deste modo, fiel à das famílias italianas da época, Sorlin argumenta que o cinema não é, nem deve ser uma reprodução da realidade, mas sim sugerir um ponto de vista e uma leitura particular da sociedade. Aquilo que dá à imagem o caráter de evidência (histórica) e de prova, segundo Sorlin, é consequência de um saber anterior que o filme vem autenticar – o que é ainda mais pronunciado num filme histórico ou que aborde questões ligadas aos grandes

acontecimentos sociais ou políticos, como o pós-guerra, por exemplo. Isso não impede que o público se aproxime ou sinta-se retratado diante da imagem de tais famílias cinematográficas, mas sim sugere um ponto de vista e uma leitura particular da sociedade:

La existencia de una lógica narrativa, cuyas reglas nos son ya bien conocidas, hace que una obra de ficción nunca reproduzca directamente las relaciones sociales, tal como se manifiestan en un medio determinado. El papel asignado a los diversos términos puestos en juego no es, sin embargo, indiferente: sugiere cierto punto de vista, un juicio de la sociedad. (SORLIN, 1985, p. 205)

Sorlin aponta mais de uma ocasião em que espectadores italianos, familiarizados com o período histórico retratado em tela, confiam nas imagens e sentem-se representados por elas.

Os meios de transporte que permitem o acesso daquela área residencial aos pontos de trabalho na cidade são os ônibus, muito cheios, e as bicicletas. Aparentemente, a posse da bicicleta também se mostra um critério de acesso a uma nova realidade para Antonio, que não precisa mais se submeter ao transporte público lotado, tendo a opção de levar o filho ao trabalho. Em seu primeiro (e único) dia de trabalho vemos que, em oposição àqueles que se espremem e brigam na fila para entrar no bonde, outros vão de bicicleta. Percebemos também que somente os homens utilizam-se deste transporte de manhã, pois são eles que estão inseridos no universo do trabalho. Neste momento, nenhuma mulher aguarda na fila do ônibus ou conduz uma bicicleta, dado que na trama nenhuma delas assume um posto de trabalho fora de casa, limitando-se aos assuntos domésticos. A maior parte delas é retratada como dona-de-casa ou, no máximo, ligada à Igreja, mesmo assim como voluntária. O garoto, assim como seu pai e praticamente todos os personagens masculinos do filme, tem uma posição no mundo do trabalho, usa um uniforme e trabalha.

Apresentadas as personagens, após quase vinte minutos de filme, o grande “acontecimento” da trama se dá. Uso a palavra acontecimento entre aspas, pois não há nada de extra cotidiano no roubo de uma bicicleta, não fosse o esforço dos Ricci para recuperá-la. Enquanto Antonio cola cartazes (especificamente, um cartaz que divulgava o filme *Gilda*, de 1946, estrelado por Rita Hayworth e um dos mais conhecidos filmes do cinema *noir* norte-



americano<sup>6</sup>), em seu primeiro dia, sua bicicleta é roubada, exatamente durante o expediente de trabalho. O ladrão foge em meio ao trânsito do centro de Roma e Ricci, mesmo tentando persegui-lo, não consegue alcançá-lo. O homem pega carona com os automóveis que passam, segurando-se pela parte externa para tentar, com velocidade, chegar perto do ladrão. A câmera coloca-se dentro dos carros, de forma a filmar a preocupação de Ricci como se nós, espectadores, estivéssemos dando carona ao protagonista e assim, partilhando sua angústia e tentando alcançar o ladrão com ele. Após perder o ladrão de vista, o protagonista olha sucessivamente para os lados, sem esperança. É dado um dos *closes* mais longos do filme no rosto dele, um rosto que mistura o desespero ao medo de perder aquele emprego que garantia o acesso a uma vida mais digna. Ao pedir ajuda para busca, o policial argumenta que é “só uma bicicleta”, e “dá de ombros”. Antonio é mais um desempregado em meio a uma multidão deles e mais um roubado, em meio à mesma multidão. As cenas mostram um grande número de pessoas caminhando pelas ruas, em sua maioria homens e poucos jovens. Além disso, crianças perambulando ou pedindo esmolas. A degradação física não aparece de maneira tão marcada na cidade como aparecerá em *Alemanha Ano Zero*, sendo mais perceptível no cotidiano que tenta retratar. A sutileza com que Vittorio de Sica aborda questões caras ao seu contexto social é aqui percebida. Comentando a esse respeito, diz Bazin (1991) que *Ladrões de Bicicleta* é um dos poucos filmes que, apesar de não destacar sua mensagem social, consegue mantê-la imanente à trama e às imagens: o filme não depende do contexto social, e haveria história mesmo que a trama se passasse em qualquer outro lugar, em qualquer outro momento. Porém, o que torna o filme dramático é a situação italiana do período, já que se não fosse o desemprego e a pobreza, a perda da bicicleta não seria um motivo para tanto desgaste. Em momento algum é possível negar que se trata de uma Itália em crise. As pilhas de lençóis e as filas na casa de penhores só vêm intensificar a imagem de um país sem dinheiro e sem emprego:

---

6 É interessante considerar aqui a recepção dos filmes neorrealistas. Em primeiro lugar, não alcançou profundamente as massas, como era seu objetivo desde o início, já que eram considerados muito intelectualizados. A classe média italiana os rejeitou, argumentando que apresentavam uma visão negativa demais do país, que estava em reconstrução. Entretanto, os filmes foram contemplados com diversas premiações internacionais.

*Ladrões de Bicicleta* é com certeza o único filme não comunista válido nos últimos dez anos, precisamente por que tem sentido mesmo se fizermos abstração de sua significação social. Sua mensagem social não é destacada, ela permanece imanente ao evento, mas é tão clara que ninguém pode ignorá-la e menos ainda recusá-la, já que nunca é explicitada como mensagem. (BAZIN, 1991, p. 267)

O pano de fundo do filme é a situação econômica precária em que a Itália vive, pois sem isso, a perda de uma bicicleta só se transforma em um drama social na medida em que acarreta a perda de um emprego tão esperado, em uma situação econômica instável. Sem a bicicleta, Antonio Ricci é obrigado a pegar o ônibus (cheio) para encontrar Bruno. Não tem mais a liberdade que tinha com sua bicicleta, voltando rapidamente à realidade de desempregado. É interessante observar que Bruno, mesmo com sua pouca idade, assim como o pai, trabalhou o dia inteiro: o pai o deixa em um lugar que parece uma bomba de gasolina, pela manhã, onde o garoto pega seu material de engraxate, e retorna para buscá-lo (embora atrasado), às 7h30m da noite. Com essa jornada, o garoto é impossibilitado de estudar. O menino caminha junto ao pai, em um longo e inquietante silêncio, a observá-lo. O pai, com um olhar triste, não encara o garoto, até que este pergunte sobre a bicicleta. O pai afirma que a bicicleta está quebrada, e continua seu caminho em silêncio e com passos largos que Bruno, com dificuldade, acompanha. A partir daqui, pai e filho andarão lado a lado por quase todo o filme em busca do objeto perdido.

Ricci procura ajuda novamente e consegue com um amigo a promessa da busca pela bicicleta em feiras que vendem objetos roubados. Este tipo de comércio é um elemento muito forte, pelo que se pôde notar, pois está presente em duas das obras analisadas: o caso das peças de bicicletas, neste filme, e o disco de Hitler, em *Alemanha Ano Zero*. Vale lembrar que, apesar de não fazer parte do recorte fílmico aqui selecionado, o mercado negro é um dos fios condutores de outro filme: *Vítimas da Tormenta*, também de De Sica. Desta forma, no dia seguinte, o homem parte em busca da bicicleta na companhia do filho. Encontram com aquele que promete ajudá-lo na busca, dividem-se e saem à procura das peças possivelmente desmontadas do meio de transporte. Bruno aparece ao lado do pai, de mãos dadas e sempre tentando acompanhar seus passos. O menino fica responsável por procurar a bomba e a campainha

da bicicleta do pai, que vem com o número de placa gravado. Mesmo com esta missão, enquanto está com o pai, Bruno mal olha ao seu redor: encara o pai, agarra-se ao pai e o segue, sem sabermos se o faz por compaixão, ternura, admiração, carinho, vergonha, ou se procura algum sinal de cuidado. Enquanto Ricci procura sua bicicleta, Bruno procura pelos objetos. É hostilizado pelos adultos, que não o deixam tocar nas peças e, pouco depois, abordado por um homem que insiste em falar próximo ao seu rosto e oferecer-lhe campainhas. A atitude do homem é estranha, pois não fica claro o que ele quer: aproximar-se do garoto ou irritá-lo com a campainha. Ao perceber, Antonio tira o garoto de perto do adulto, mas não se preocupa com o ocorrido. Bruno é o único garoto na feira. A quantidade de pneus, peças, rodas e bicicletas, a dificuldade de comunicação, associada à música de fundo e aos rostos dos personagens nos dão a impressão do sacrifício e da impossibilidade que será recuperar o objeto, beirando a agonia.

Sem sucesso no primeiro mercado, pai e filho se dirigem a próxima feira, levados por um amigo, em meio a uma tempestade. Ambos são deixados na chuva, mas em virtude do aguaceiro, as barracas estão sendo desmontadas. Perambulam até encontrarem uma marquise para se abrigar. A presença do garoto na chuva é inquietante: Antonio olha para os lados e caminha, apressado, sem direção, e sem dar atenção à criança que o acompanha. O menino o segue na chuva, sem falar nada e de tempos em tempos o encarando, corre apressado atrás do pai e cai, mas o pai sequer o percebe. Mesmo o acompanhando, Bruno fica nervoso e a todo o tempo procura cruzar seu olhar com o do seu pai, buscando algum sinal de zelo ou cumplicidade que seja. Quando o pai finalmente o olha, o garoto diz exaltado ter caído, e consegue um sinal de carinho: o pai empresta o lenço para que se seque, e acaricia sua cabeça até que o menino fique mais calmo. Somos colocados, neste momento, na posição daquele que, com a dupla, espera a chuva passar. Observamos o movimento, a chuva, as pessoas ao redor, um grupo de seminaristas (falando alemão) passa eufórico. Um deles, ao chegar à mesma marquise onde a dupla se protege da chuva, acaba por não ver Bruno, colocando-o contra a parede. A criança está praticamente invisível não somente aos olhos do pai, mas também do grupo por exemplo. O grupo, que

se comunica em alemão, vai embora e continuam pai e filho, esperando a chuva diminuir, embaixo da mesma marquise.

Não sabemos quanto tempo passam ali, mas a chuva diminui e logo podemos ver que o dia clareia. No momento em que a chuva ameniza, Ricci vê o ladrão da sua bicicleta e, como se o menino não existisse e não estivesse ao seu lado por todo aquele tempo, corre tentando alcançá-lo. Bruno vai atrás, com seus passos menores e, completamente esquecido, é deixado para trás pelo pai. Ao perder o ladrão de vista, volta para procurar o idoso com o qual o jovem ladrão conversava momentos antes. Tomando as rédeas da situação, Bruno orienta o pai a procurar para um lado, enquanto corre para o outro em busca de informações. É nítido que Antonio só pensa em si mesmo, não se preocupa com o caminho que a criança toma, não tem o zelo constante que se espera de um pai. Porém, Bruno também é uma criança independente, não espera a permissão do pai para tomar uma atitude. A todo tempo, o pai deixa de preocupar-se com o garoto e, na perseguição ao ladrão e ao idoso com o qual conversava, simplesmente o esquece. Bruno nada faz além de acompanhar os passos do pai, repetindo seus movimentos: enquanto conversa com o idoso, Antonio se exalta e segura o homem, que tenta de qualquer maneira escapar sob o argumento de não saber nada. Bruno repete as atitudes do pai, tentando impedir o homem de mover-se dali. Sem o garoto, a bicicleta seria roubada e seu pai estaria buscando o objeto da mesma maneira, talvez até com mais intensidade e rapidez. É possível que Sorlin tenha razão ao associar Bruno a um coadjuvante, por figurar ao lado do adulto. Mas a que se deve essa escolha? Qual o motivo da eleição da criança para, por toda a trama, acompanhar o pai agilmente?

Para aprimorar a compreensão das organizações em grupo, Max Weber (2000) propõe conceitualmente aquilo que chama de *relação social*:

Por 'relação' social entendemos o comportamento reciprocamente referido quanto a seu conteúdo de sentido por uma pluralidade de agentes e que se orienta por essa referência. A relação social consiste, portanto, completa e exclusivamente na probabilidade de que se aja socialmente numa forma indicável [...], não importando, por enquanto, em que se baseia essa probabilidade. (WEBER, 2000, p. 16-7).

Baseando-se neste conceito formulado por Weber, uma relação social contempla uma série de ações sociais que se orientam entre si, baseadas na possibilidade daqueles que dela fazem parte de agirem de forma esperada. Nesses termos, o comportamento dos agentes não deriva de uma coercitividade ou de um jogo de poderes, mas é sim calcado na manutenção de expectativas. Na relação entre pai e filho, por exemplo, percebe-se justamente uma reciprocidade de sentido nas suas ações, cujo conteúdo de sentido é compartilhado. Nas palavras de Gabriel Cohn (1986), comentando Weber, na relação social trata-se de “um conteúdo de sentido capaz de orientar regularmente a ação de cada indivíduo em relação a múltiplos outros possíveis e que, portanto, se manifesta sempre que as ações correspondentes são realizadas” (COHN, 1986, p. 29-30). As palavras de Cohn (1986) referem-se à relação social “amizade”, mas também pode ser percebida na relação entre pais e filhos. Afinal, entre pai e filho, no caso Bruno (uma criança) e Antonio, não se supõem apenas a existência de agentes cujas ações levem em conta a reação do outro, mas de conteúdos significativos que “orientam regularmente” a ação dos dois, de tal modo que elas se manifestem para nós, observadores, como atitudes que caracterizam uma relação “pai e filho”.

A busca chega a uma igreja cheia, que ampara também pessoas necessitadas: é possível ver que lá as pessoas podem barbear-se ou comer por exemplo. A perseguição ao idoso continua em meio à missa, sem que Antonio demonstre respeito pela cerimônia: o mesmo desrespeito que demonstrou ao entrar na casa de uma vidente com a esposa, no dia anterior. Aqueles que o perseguem, no momento em que passam pelo altar, fazem o sinal da cruz, gesto reproduzido por Bruno. A preocupação do garoto com o silêncio e a ordem no espaço é maior que a de seu pai. O lugar é escuro e apertado e, novamente, Bruno é uma das únicas crianças do local. Ele não parece se incomodar com esta situação, menos ainda seu pai. Na leitura de Bazin, Bruno é a testemunha da tragédia do seu progenitor e, conforme podemos interpretar, testemunha também da situação da Itália e das famílias italianas, as quais os Ricci representam. É seu cúmplice, o ajuda, o critica quando não concorda com a sua atitude, mas não sai de perto do pai.

Mesmo com a palmada que leva do pai, após uma opinião, continua sua trajetória, agora mais distante, com passos menos acelerados e,

principalmente, sem olhá-lo nos olhos, sem encará-lo como de costume. Pai e filho são colocados em lados opostos da tela, Antonio à esquerda e Bruno, à direita. Se, de acordo com o que Gian Piero Brunetta (1995) escreve em *Cent'anni di cinema italiano*, um dos resultados da guerra no cinema é que atores e diretores aprenderão que além do corpo e da palavra, os olhares e o silêncio também poderão comunicar, como já dito anteriormente, (BRUNETTA, 1995, p. 239), podemos considerar que a força expressiva do silêncio e do olhar de Bruno é inquestionável. O *close* é dado pela primeira vez no garoto e em seu rosto choroso, indignado. A criança é a reserva dramática que Bazin considera fazer toda a diferença para a grandiosidade do filme. Já que não há nenhum grande acontecimento de fato, tratando-se apenas da busca do operário pelo seu objeto de trabalho, a presença calada de Bruno é a característica fundamental do filme:

O achado da criança é um toque de gênio, do qual não sabemos em definitivo se é de roteiro ou de mise-en-scène, de tanto que aqui tal distinção perde o sentido. A criança que dá à aventura do operário sua dimensão ética e abre com uma perspectiva moral individual esse drama que poderia ser apenas social. Suprima-a e a história permanece sensivelmente idêntica; a prova disso: ela seria resumida da mesma maneira. O garoto se limita, com efeito, a seguir o pai, caminhando apressadamente ao seu lado. Ele é, porém, a testemunha íntima, o coro particular ligado à sua tragédia. [...] A cumplicidade que se estabelece entre pai e filho é de uma sutileza que penetra até as raízes da vida moral. A admiração que a criança tem pelo pai, e a consciência que este tem dela, que conferem no final do filme sua grandeza trágica. (BAZIN, 1991, p. 269)

Não há nenhum motivo lógico ou explicável para que Bruno acompanhe a busca pela bicicleta com seu pai, e mesmo assim, ele está lá. A busca seria igualmente dramática e a perda igualmente trágica se o garoto não estivesse ao lado do pai? Aparentemente não. A figura do menino lembra Antonio a todo o momento que a família precisa de dinheiro para se alimentar e ainda, que o desemprego os levaria à pobreza novamente. Se não fosse o olhar de Bruno, sempre a pedir outro olhar em retribuição, o que seria do filme?

Seu pai passa a mudar de postura quando, ao deixar o menino sozinho para procurar o idoso, uma criança começa a afogar-se no rio. Achando que é Bruno, ele corre em direção ao acidente, colocando-nos em dúvida sobre a identidade do garoto afogado. Ao ver a figura do garoto esperando exatamente

onde o pai pede que espere, suspira aliviado. O menino, ainda magoado pelo tapa do pai, não lhe dá muita atenção: é Antonio que agora força a aproximação, tentando reconciliar-se com o filho, que se afasta. Por muitas vezes o pai corre o risco de perder o filho: assediado no momento da primeira feira, atropelado em meio aos carros, ou afogado. Porém, está tão imerso em sua tragédia pessoal e na realização pessoal (já que, com um emprego, poderia comer em lugares caros, por exemplo), que acaba deixando Bruno inúmeras vezes de lado, à margem. Deste modo, Bruno tem sua inocência salvaguardada e sua vida protegida, como neste momento do falso afogamento por exemplo.

O pai, ainda se sentindo culpado pela situação com o filho, interrompe a obsessiva busca pela bicicleta e dá espaço a alguns momentos de preocupação com a vida familiar. Os dois, pai e filho, vão a um restaurante e é clara a diferença que é feita aos dois: sua mesa não tem toalha, diferente das outras daquele estabelecimento, e o garçom passa inúmeras vezes pela mesa sem atendê-los. Além da roupa inapropriada, Bruno é colocado de costas para outra criança, em outra mesa, que sabe com primor lidar com talheres. Um garçom mais jovem é incumbido de atendê-los, e não o outro - aparentemente mais experiente - que servia uma família com poder aquisitivo visivelmente maior que pai e filho. De acordo com Goffman (1993), o estigma, conforme apropriação do grego, consistiria em "signos corporales, sobre los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco habitual en el status moral de quien los presentaba" (GOFFMAN, 1993, p. 11). Desta forma, o estigma representava a marca corporal de algo mal ou pouco aceito pela convivência social, comumente associado a escravos ou criminosos por exemplo. Na leitura de Goffman, o estigma na atualidade estaria relacionado a um mal que deveria ser evitado, na medida em que "la sociedad establece los medios para caracterizar a las personas y el complemento de atributos, que se perciben como corrientes y naturales a los miembros de cada una de esas categorias"<sup>7</sup>. Para o autor, principalmente os atributos indesejados são caracterizados como estigmas, exatamente as características que um indivíduo possui e que o diferenciariam ou catalogariam como pertencente a um determinado grupo. Na medida em

---

<sup>7</sup> Idem, 1993, p. 11

que este estigma é visível, é algo perceptível no convívio social, o indivíduo o transmite através de sua expressão corporal, por exemplo, confirmando e ajudando a construir uma espécie de identidade para aquele que o observa. Em um sujeito portador de um estigma muito visível, o simples contato com o outro dará a conhecer o estigma. Podemos considerar que o estigma dos Ricci, principalmente em um ponto em que pai e filho são colocados lado a lado de pessoas com poder aquisitivo muito superior ao seu, é sua condição econômica desfavorável, característica perceptível no seu comportamento, forma de se vestir, de falar, etc. Assim como o pai, Bruno carrega os traços das suas condições financeiras em seus movimentos, facilmente visível na oposição entre o garoto que está sentado na mesa ao lado. Não só o garoto "rico", mas também os garçons os tratam com certo desprezo, pois eles não pertencem àquele lugar. O próprio Antonio passa a sentir quão "podre" é sua sorte naquele momento, quando contabiliza qual seria seu salário total, e qual a perda financeira que o roubo da bicicleta acarretara.

Porém, outro elemento chama atenção nesta sequência. É a primeira vez que Antonio dá ao garoto sua atenção plena, e Bruno senta-se em frente ao pai. Neste momento, Bruno o encara e é na mesma medida correspondido. O pai, que antes mal olhava o filho que o seguia e chamava por seu olhar, agora se dedica totalmente a ele. A satisfação que o garoto sente mostra-se pelo sorriso: antes, quase não sorria, e enquanto janta com o pai sente-se cúmplice da sua história, comove-se com ele e mostra então um riso complacente.

Como última esperança, Antonio apela à religião. Mesmo tendo recriminado sua esposa que, assim que recebe a notícia do emprego, vai à casa de uma vidente pagá-la por ter "adivinhado" o que aconteceria, é ali que Antonio procura, por fim, uma "luz". A palavra "luz" aqui é usada ironicamente, já que a mulher é claramente uma farsante. Permanece sentada enquanto pessoas se acotovelam procurando respostas para suas perguntas. Antes de ouvir Antonio, olha para cima e, com as mãos em sinal de prece, diz: "Querido Deus, envie-me sua luz". O homem lhe diz que teve a bicicleta roubada, e a mulher responde, vagamente, que ou encontra o objeto agora, ou não o encontrará mais. Outra mulher, que também pede ajuda da vidente, diz que o marido continua a beber e obtém como resposta que pare de lhe dar dinheiro.



De maneira geral, são respostas que qualquer um poderia dar, mas ainda assim a senhora é paga por isto. Aproveita-se de uma situação de instabilidade e insegurança para também ganhar dinheiro. A procura pela vidente é grande, o que podemos perceber pelas duas cenas nas quais aparece: seu quarto está sempre cheio de pessoas que esperam por uma consulta. Ao pagar a vidente, Bruno toma o dinheiro das mãos de seu pai e ele mesmo entrega àquela que age como uma “ajudante” da vidente, que aponta quais pessoas serão atendidas, que serve chá e que, por fim, recebe o pagamento, numa atitude de maturidade. O garoto quer, ele mesmo, fazer a transação comercial, estar no papel de responsável.

Por fim, Antonio já sem esperança alguma, enquanto segue seu caminho, encontra aquele que roubara sua bicicleta. Após encará-lo, passa a segui-lo em ritmo lento para, pouco depois, começarem a perseguição correndo. Consegue alcançar o rapaz dentro de uma casa, ao que parece de prostituição feminina. Uma senhora tenta barrar Antonio alegando que o estabelecimento estava fechado, e que as meninas ainda estavam tomando café, mas não consegue lutar com a força do homem. Bruno, por tratar-se de uma criança, é barrado na porta. Algumas mulheres sentam-se ao redor da mesa e o rapaz parece conhecido ali.

Pouco depois, os dois são expulsos daquela casa, e passam a discutir na rua. O rapaz demonstra não saber da bicicleta de Antonio, acusando-o de louco. Pelas imagens nós, espectadores, sabemos que se trata de fato do ladrão que roubara a bicicleta, e somos tomados pela mesma raiva de Antonio. Enquanto brigam, Antonio toma o rapaz pela camisa, acusando-o e ameaçando-o, e uma multidão se forma ao redor. Ao que tudo indica, estamos na região que o ladrão (que agora sabemos chamar-se Alfredo, já que sua mãe o chama na janela) mora, e vários homens saem em sua defesa. Não há mulheres na rua, embora esta seja uma área aparentemente residencial, apenas algumas na janela. Ao ver aqueles homens que cercavam Antonio, Bruno se apressa em chamar a polícia. Enquanto isso, Alfredo simula um ataque, para que seja socorrido.

O policial entra na casa de Alfredo, na companhia de Antonio, Bruno e da mãe do ladrão. A situação na qual vive a família do garoto é ainda pior que a dos Ricci, a pobreza que a casa demonstra é ainda maior. Enquanto a família

de Antonio vive em um apartamento com mais de um cômodo, vemos que esta vive em um só cômodo, com um fogão improvisado e duas camas. O objeto roubado não está ali. Provavelmente, já fora desmanchado e teve suas peças vendidas naquele mesmo mercado que a família Ricci esteve. O policial afirma que, mesmo que Antonio esteja certo e aquele seja mesmo o ladrão de sua bicicleta, o homem está sem sorte: não tem provas ou testemunhas. Ainda, alerta que pode ser denunciado por calúnia. Não há nada que possa ser feito. Antonio se afasta, humilhado pelos outros, por não prestar queixa contra o garoto.

\* \* \*

### 2.3 Sobre o título e o fim

De pronto, algo chama a nossa atenção desde o título da obra. Após assistir pela primeira vez o filme, não há dúvidas: uma só bicicleta é roubada durante a trama, a bicicleta de Antonio Ricci, pai de Bruno. Qual o motivo, então, do uso do título no plural? Quem seriam os “ladrões de bicicleta” para os quais o diretor nos atenta<sup>8</sup>? Se, conforme apontava Bazin (1991), há uma evidente tentativa de transformar os Ricci em representantes de um momento de crise econômica e social que era aquele do pós-guerra italiano, estaria o povo diante de uma situação tão extrema que forçava a transformar todos em ladrões de bicicletas? Este argumento torna-se válido quando, sem mais esperanças de recuperar sua bicicleta e após rodar a cidade tentando encontrá-la, ao final do dia e ao final do filme, Antonio rouba uma bicicleta também. Após ver uma série de bicicletas espalhadas por todo lado, com pouca vigilância, vemos que aquilo que o impede de também roubar uma bicicleta é a presença de Bruno, que o observa. Dá o dinheiro para que o garoto pudesse tomar um bonde, tentando desvencilhar-se para que ele não visse o crime, mas não consegue. Bruno ainda está no local quando seu pai passa, de bicicleta, seguido por quase uma dezena de homens aos gritos.

---

<sup>8</sup> Note-se que o título em italiano também está no plural *Ladri di biciclette*.

Antonio não poderia ter escolhido momento pior, na saída de um jogo de futebol, com uma multidão nas ruas. O garoto chora e grita pelo pai que, quando é pego, acaba sendo liberado: ao olhar para os olhos em lágrimas do garoto, argumenta-se que o homem (Antonio) já tem problemas demais. Seria preso, se não fosse a presença chorosa de Bruno. Liberado, segue seu caminho para casa envergonhado e humilhado em meio a todos os outros que se afastam do centro. Não encara o garoto e tem os olhos lacrimejados. Bruno, em silêncio, acompanha o pai e, por fim, lhe dá a mão em um ato de cumplicidade.

Esta é a cena que encerra o filme. Deve-se destacar que, ao mesmo tempo em que pai e filho seguem seu caminho, seus corpos perdem-se quando a câmera, que os filmava em um plano médio de frente, passa a filmá-los de costas e se afasta. A partir daqui, a câmera não mais os foca, e, como em uma despedida, perde-os em meio à multidão que retorna para casa ao fim do dia, mostrando todos aqueles que, assim como Antonio e Bruno, seguem seus caminhos a pé. Antonio perdia, durante a trama, seu instrumento de trabalho, seu emprego, suas esperanças e acaba, por fim, perdendo seu caráter também, na medida em que tenta roubar uma bicicleta e se igualar aos ladrões.

Se a individualidade pode ser entendida como aquilo que é particular ou singular a determinado indivíduo, resultado de um processo histórico que deriva da construção de uma personalidade diante de valores e regras (condições sociais) em relação às condições biológicas (SILVA, 2009), a mistura de Antonio em meio à multidão, nesta cena final, mostra a perda do que lhe resta: sua individualidade. A bicicleta que fora dele tomada o diferenciava em um momento de crise, já que o objeto garantia seu acesso ao mundo assalariado. Quando se frustram suas tentativas de recuperar o meio de transporte, Antonio volta a fazer parte da massa anônima de desempregados da qual esteve distante por um dia.

### 3. *Alemanha Ano Zero*

De início, um rápido plano de câmera fixa no meio-fio de uma calçada. A imagem não permanecerá congelada, mas a insistência inicial daquela tomada, com destaque para a calçada quando deparada às tomadas posteriores, mais abertas, será explicada ao final do filme, com seu desfecho. O meio-fio da calçada é algo significativo: o filme não apenas começa ali, mas também terminará na rua, em uma cena idêntica. Resta saber se este retorno será o fim de um ciclo que ali se encerra, ou o início de outro que, dialeticamente, nunca terminará.

Apressadamente, a câmera sobe, posicionando-se na altura de transeunte, não mais tão próxima do meio-fio: na medida em que se eleva, podemos ver uma construção naquela calçada: um prédio de cerca de cinco andares em ruínas. Ampliando ainda mais o campo de filmagem, a câmera se abre, passando a filmar as ruas em um *travelling*, como se evidenciasse cada vez mais uma das características presente na construção de cinco andares, a ruína. Uma longa sequência mostra a cidade que acaba de sair da guerra, de uma guerra sem precedentes, como é possível observar pelo destaque dado aos escombros, à destruição, e à parca presença de pessoas nas ruas. Essa é a imagem de Berlim que Rossellini apresenta nos primeiros momentos de *Alemanha Ano Zero*. Esta rua, do modo como está filmada e é apresentada, chama nossa atenção para a destruição e escombros, como se as pessoas que pelas ruas circulam (aspecto fortemente associado às ruas das grandes cidades na modernidade) <sup>1</sup> não fosse o mais importante naquele momento, de modo que poucas pessoas cruzam as ruas no momento da filmagem. As ruínas são características de um período de reconstrução, e estão presentes em vários filmes daquele momento histórico. Segundo Tony Judt (2008),

Quando a guerra na Europa acabou — quando Berlim caiu nas mãos do Exército Vermelho, em maio de 1945, depois de agüentar 40 mil toneladas de bombas nos 14 dias finais —, grande parte da capital

---

<sup>1</sup> Sobretudo nas imagens literárias, como, por exemplo, as de Charles Baudelaire e Fernando Pessoa, por exemplo, em que o espetáculo está na circulação incessante de pessoas. Para isso v. Simmel, 1979, Benjamin, 1991, Bresciani 1982, Berman, 1998 e Rovai, 2001, entre outros.

alemã estava reduzida a montes de escombros e metal retorcido soltando fumaça. Dos prédios da cidade, 75% estavam inabitáveis. As cidades em ruínas eram a prova mais evidente — e captada em fotografias — da devastação, e passaram a servir de uma espécie de emblema que expressava a tristeza da guerra. Uma vez que a maior parte da destruição fora imposta a casas e prédios residenciais e que, conseqüentemente, era imenso o número de sem-teto. (JUDT, 2008, p. 30)

Rossellini cumpre seu papel mostrando não apenas a destruição, mas também as casas em ruínas.

A rua é no que primeiro a câmera se concentra, o lugar no qual está o “homem do povo” ao qual Brunetta (1995) se refere. Segundo o autor, o neorrealismo se destaca, dentre outros motivos, por colocar em tela alguns atores sociais menos valorizados nas telas italianas da época, retratando principalmente as classes sociais que, nas palavras do autor, “*faziam a Europa*” do período, dando assim voz às minorias. Por isso, o homem do povo, trabalhador da cidade, merece atenção especial dos diretores para os quais este estudo se debruça. O filme se passa quase que totalmente em cenas externas e, embora a câmera se fixe em Edmund, o povo e a cidade são coadjuvantes o tempo todo. Mesmo quando em segundo plano, as ruas são constantemente ocupadas por pessoas que trabalham com entulho, disputam comida, trabalham em subempregos ou no mercado ilegal.

Ainda no momento em que os créditos são mostrados, duas mensagens, são transmitidas, ambas assinadas por Roberto Rossellini. A imagem é então interrompida e, no lugar dela, um quadro com a primeira mensagem, somente escrita, diz:

Quando as ideologias se afastam das leis eternas, da moral e da piedade cristã, que são a base da vida dos homens, convertem-se numa criminosa loucura. Até mesmo a bondade da infância contaminada e levada de um horroroso crime para outro menos sério, no qual, com a ingenuidade da inconsciência, acredita encontrar a libertação da alma.

Vemos aqui, além da explícita preocupação com a infância e com seus rumos, o diretor chamar atenção para o caráter bondoso e ingênuo da infância, que, segundo ele, está em perigo. Embora as noções de criança e infância devam ser analisadas segundo seus contextos sociais específicos e

As crianças como actores em mundos sociais, de muitas formas enfrentando o mesmo tipo de assuntos e preocupações que os actores adultos enfrentam. [...] As crianças emergem como actores plenos no mundo social, utilizando os recursos que possuem para retirar sentido e agir nos mundos com que são confrontadas, criando mundos sociais próprios. (Waksler, 1991, p.236)

é inegável o abalo que Rossellini percebe naquele que deveria ser o momento da inocência. É interessante perceber também que todos os créditos, na versão original do filme, foram exibidos no idioma alemão, mesmo que toda equipe técnica fosse italiana, conforme se pode observar pelos créditos iniciais. O filme, porém, é rodado na Alemanha e falado em alemão, exceto pelo texto de alerta, citado acima.

Enquanto a primeira mensagem é somente grafada em italiano, a segunda é transmitida por voz, simultaneamente às imagens da catástrofe que continuam sendo exibidas. O texto<sup>2</sup> chama atenção para a necessidade de olhar para as crianças e percebê-las, assim como para a sua importância na fase de reconstrução, aspecto este abordado por André Bazin (1991) em seu ensaio sobre *Alemanha Ano Zero*, quando se refere aos filmes que trazem as crianças como protagonistas e, em particular, à obra de Rossellini, questionando então o interesse dos adultos pela juventude. Mais uma vez, o diretor sublinha sua preocupação com a infância, não só fazendo de um garoto seu personagem principal, mas anunciando no início de seu filme que um dos seus objetivos é fazer com que os adultos atentem para os jovens alemães e para o estado – precário e descrente de futuro – que se encontram. Ao escolher a trajetória de Edmund para representar a vida de milhares de famílias e crianças alemãs, o diretor legitima sua preocupação de maneira a apontar para o espectador um real problema. O filme tem por objetivo refletir sobre estas crianças, conforme Rossellini aponta em sua frase final:

---

<sup>2</sup> A mensagem de Rossellini diz: “Este filme, rodado em Berlim durante o verão de 1947, não pretende ser mais que um relato objetivo e fiel desta imensa cidade semidestruída, onde três milhões e meio de pessoas levam uma existência espantosa, desesperada quase sem se dar conta. Vivem a tragédia como se fosse natural, mas não por excesso de ânimo ou fé, mas por cansaço. Não é uma acusação contra o povo alemão, nem uma defesa, mas bem é uma constatação dos fatos. Mas se alguém, depois de ter testemunhado a história de Edmund Keller pensar que necessita fazer algo, que necessita ensinar aos jovens alemães apreciarem a vida novamente, então o esforço de quem realizou esse filme terá sido recompensado”.

Se alguém, depois de ter testemunhado a história de Edmund Keller pensar que necessita fazer algo, que necessita ensinar aos jovens alemães apreciarem a vida novamente, então o esforço de quem realizou esse filme terá sido recompensado.

Salientemos mais uma vez os temas significativos para este movimento cinematográfico. Em virtude da sua preocupação com a realidade, muitos dos diretores deste movimento abriram mão do uso de cenários e optaram pela rua como ambiente para as filmagens. É o caso dos filmes aqui selecionados. No entanto, em *Alemanha Ano Zero*, mais que nos outros, a cidade é também personagem, mais que cenário.

Se pudermos tomar Edmund como “representante” das muitas crianças alemãs que sofrem com as condições alemãs do imediato pós-guerra, conforme anuncia Rossellini desde o início do seu filme, e usá-lo para tornar possível a reflexão sobre a realidade precária da sociedade alemã, com foco na juventude, o uso de artifícios como os longos planos-sequência da cidade, tal como as tomadas externas, teriam, no âmbito do neorealismo, a capacidade de dar às tomadas da cidade um tom documental e, em decorrência, torná-las mais próximas da “realidade” que se pretende mostrar (ou, se preferir, “documentar”). A ideia de usar atores não-profissionais confirma a intenção de se aproximar da realidade, ao invés de interpretá-la. Além do abandono, do esquecimento e das adversidades das crianças mencionadas por Rossellini, podemos ver também a utilização destas crianças como metáfora no cinema. Essa consideração parte da observação de diferentes filmes do período, bem como da leitura de bibliografia a respeito. A criança, com sua fragilidade e inocência, é mostrada como o futuro e, assim, é como se Rossellini estivesse chamando atenção para o futuro (aos adultos: como estão cuidando do seu futuro?). Nas mãos de quem o mundo que está sendo reerguido será entregue, e o que está sendo feito para que o caos não se repita?

De diversas maneiras, Rossellini problematiza o papel da criança nesse momento. Comparemos brevemente duas obras do mesmo cineasta, de modo a perceber essa preocupação. Em *Alemanha Ano Zero*, Edmund, personagem principal do filme de Rossellini (sobre o qual dedicamos particular atenção), se suicida no final. O garoto vive cercado pela destruição e tudo o que vive o transforma em vítima desta destruição: desemprego, abuso, família

desestruturada, falta de moradia e dinheiro. O garoto cresceu durante o III Reich (se em meados de 1946-1947 tinha treze anos, viveu de perto a 2ª Guerra Mundial), sob a influência de uma educação nazista, foi instruído por um professor nazista e quis participar da Juventude Hitlerista (conforme nos é mostrado na trama). O filme se passa nos escombros do que havia sido a Alemanha da época. Ainda sob direção de Rossellini, no filme *Europa 51* que, conforme adianta o título, se passa em torno de quatro a cinco anos após *Alemanha Ano Zero*. Em 1951, num contexto de pós-guerra e início de Guerra Fria, Michel, a criança do filme, é vítima de uma “paz frágil”. Suicida-se enquanto sua mãe, que lhe negligenciou atenção durante um bom tempo, recepciona inúmeros convidados em um jantar no qual o tema a ser discutido seria a “paz”. Apesar de não observarmos, em *Europa 51*, a criança no papel de protagonista, vale lembrar que sua imagem de “criança negligenciada” é fortemente reforçada, principalmente pela inflexão que provoca na segunda parte da trama, quando a mãe muda completamente de comportamento depois da morte do filho. Nesta segunda parte é possível perceber também o caráter social do filme, quando a mãe de Michel, Irene (Ingrid Bergman), passa a visitar as áreas pobres de Roma e doar seu dinheiro e tempo aos mais necessitados, atitude condenada por sua família. Ambos os meninos de Rossellini, Edmund e Michel, pois, parecem estar à mercê de uma sociedade que lhes é indiferente de diferentes maneiras. Michel, de *Europa 51*, não vive a mesma realidade de Edmund, claro. Membro de uma família financeiramente estável, ainda que na situação de garoto adoentado, não precisa trabalhar ou preocupar-se com seu sustento ou ainda com a sobrevivência de sua família. Porém, não tem a atenção dos pais. Como resultado de seu dramático suicídio, Irene, sua mãe, passa a atentar para a realidade romana das ruas, distanciando-se dos jantares que pretendem discutir os problemas a ela relacionados sem nenhum tipo de envolvimento mais efetivo. Mesmo que representações de realidades diferentes (a situação alemã é muito pior que a italiana da época), ambos os filmes tentam alertar sobre a pobreza da vida nas ruas, estejam ou não as crianças envolvidas.

A panorâmica da região destruída continua com poucos cortes até se deter, diminuindo imperceptivelmente sua velocidade ao se avizinhar do prédio do Parlamento Alemão, também destruído. Não apenas o local de exercício do



poder institucional, mas também o poder político parece-nos, estão esfacelados. Depois de um corte, aos 2'44" de filme, a câmera capta uma área arborizada dentro do perímetro urbano que, na medida em que aproximamos, percebemos tratar-se de um cemitério. A primeira cena na qual podemos ver personagens é neste cemitério, espaço no qual as pessoas transitam em meio às covas abertas, trabalhando e conversando sobre seu cotidiano, abrindo buracos milimetricamente conferidos por um responsável que visa otimizar aquele espaço para abrir o maior número de sepulturas possível. Em meio aos trabalhadores, um garoto loiro passa despercebido, até o momento em que um dos adultos coloca nele a culpa por um erro cometido durante o trabalho. No fervor da discussão, percebemos que o garoto não tem autorização de trabalho em virtude de sua idade. Ato contínuo, ele é acusado pelos adultos de roubar-lhes o sustento: já que não tem permissão para trabalhar, ocupa o emprego de outros adultos. Nervoso, corre dali.

A figura de Edmund é emblemática logo nesta primeira cena em que aparece, pois é como se tivéssemos a imagem da criança e da infância contrapostas às imagens perturbadoras dos destroços de uma guerra, em que o futuro (a criança) encara o que acabou de passar (os destroços e os mortos) de forma aparentemente familiarizada e apática. Mesmo assim, a criança que é vista metaforicamente como símbolo do futuro é marcada pela impossibilidade de uma perspectiva que não seja a sobrevivência no presente. Entre as poucas coisas que restam entre os destroços, figuram uma igreja e poucas casas. Nessas ruas é que encontramos Edmund caminhando, comportamento que o caracteriza em boa parte do filme.

O garoto passa então a andar pelas ruas quando vê um tumulto e, ao se aproximar, nota um cavalo morto e muitas pessoas em volta, brigando por um pouco da carne do animal. Um homem fardado que parece um policial que tenta estabelecer alguma ordem no local manda o garoto rapidamente embora: "O que está fazendo aqui? Vá para casa!", insinuando que aquele lugar não era pra ele. Apesar de tentar organizar, o garoto é o único a ser praticamente expulso dali pelo policial. Lembrando a narração em tom documental do início do filme, "não se trata de uma acusação contra o povo alemão, nem de uma defesa. É uma simples constatação dos fatos". Não se trata de um julgamento das pessoas, ou das situações às quais as pessoas estão expostas, e por isso

a cena na qual vemos pessoas lutando por um pedaço de carne do cavalo é apresentada como cotidiana. Em “Uma mulher em Berlim”, diário anônimo que se propôs reunir depoimentos dos últimos dias de guerra e ocupação da cidade de Berlim, o seguinte relato chama atenção:

Ontem passei por algo engraçado: em frente ao nosso prédio estacionou uma carroça atrelada a um pangaré velho, um bicho de couro e osso. Lutz Lehmann, quatro anos de idade, veio pela mão da mãe, ficou parado em frente à carroça e perguntou com voz sonhadora: - Mãezinha, a gente pode comer o cavalo? Deus sabe lá o que ainda não haveremos de comer. Eu ainda estou muito longe de chegar ao limite extremo de ameaça à vida, não sei quanto falta para alcançá-la. Sei apenas que quero sobreviver – contrariando inteiramente a razão, simplesmente qual um bicho. (ANONIMA, 2008, p. 279)

Quando continua seu caminho Edmund se depara, mais adiante, com um caminhão do qual caem algumas unidades de carvão da caçamba. O garoto corre para pegá-las, e percebemos que o produto tem algum valor monetário nas cenas seguintes. Outro homem, que parecia coordenar a travessia do automóvel, faz mais uma vez com que o garoto se retire. Em quatro minutos de filme, o garoto é expulso três vezes de três diferentes locais, o primeiro, o cemitério, e os outros dois deles espaços públicos, a rua.

Ele segue seu caminho pelas ruas destruídas. Pilhas de destroços e entulho o rodeiam e os pequenos prédios estão visivelmente danificados, o que sugere ser muito difícil, quase impossível, que pessoas possam viver e morar ali. Percebe-se logo que o menino é um solitário que luta contra os adultos e isso fica claro desde o começo do filme quando, na cena do cemitério, o menino discute com os outros com os quais divide espaço. É diante deste tipo de relação que se pode ver que a convivência entre crianças e adultos é conflituosa desde o princípio, ele nunca pertence ao lugar onde está, e a todo o momento pedem para que ele se retire. A imagem de guerra proposta por Rossellini envolve a todos, não há vilões e mocinhas, mas pessoas reais. Aqui se dá a dificuldade de falar de um herói ou de teorizar sobre a ingenuidade e inocência pueril. Rossellini insiste nas ruínas de uma Berlim que não existe, que acabou, e sobre corpos que se movem automática e irracionalmente, mostrando desilusão e apatia.

Continuamos acompanhando Edmund, que logo chega a sua casa. Se comparada à dos Ricci, de *Ladrões de Bicicleta*, a residência do garoto é mais precária, como se percebe pelos fios de eletricidade expostos, janelas quebradas, paredes gastas etc. Ao entrar na residência vê-se uma grande movimentação de adultos e uma conversa nos deixa perceber, paulatinamente, que sob o mesmo teto vivem cinco famílias diferentes, como em um cortiço. O motivo da discussão é o consumo semanal de energia, que está acima do limite posto pelo governo, dado que a medida não considera o número de pessoas da habitação, apenas o consumo. Logo percebemos que a superlotação da casa e o consequente consumo de água e eletricidade resultam do abrigo não voluntário dado às pessoas pelo Sr. Rademaker, proprietário do apartamento. A família Koeler (que se resume a Edmund, seu pai e dois irmãos), devido ao patriarca doente, sofre com a perseguição por parte dos vizinhos, que o chamam de “velho inútil”, pois precisa de cuidados especiais (que se resumem a chás e compressas de água quente). A época e a sobrevivência baseiam-se no “cada um por si”. Não só o velho é considerado um problema para a casa, mas uma mulher grávida também é tida como inválida, já que são improdutivos.

Edmund é o único garoto da casa, e vemos depois que o único garoto da sua família também. A responsabilidade de sustentar a família e pagar pelas contas está em seus ombros, um garoto que, segundo seu pai, carrega o peso da existência da família nas próprias costas. Sua irmã, Eva, tenta incrementar a renda saindo à noite, indo às festas e tentando arrumar cigarros com soldados aliados (para revendê-los depois), mas recusa-se a se prostituir como as amigas, não só por esperar seu noivo, um soldado feito prisioneiro pelos aliados, mas também, pois segundo ela, continuaria vivendo tão miserável quanto naquele momento. Para ela, entre vender cigarros e vender o corpo, não há muita diferença: o lucro que pode ser obtido é tão próximo que a mulher não vê muitas vantagens. O corpo e o cigarro têm valores monetários próximos.

Seu irmão mais velho, Karl-Heinz, ex-soldado nazista, vive escondido no quarto, pois receia ser enviado a um dos campos de concentração, uma das

histórias contadas acerca da desnazificação<sup>3</sup>. Esconde-se até mesmo dos moradores da casa. Desta forma, a família que conta com quatro pessoas é alimentada por três cartões alimentícios (o do pai doente, o de Eva e o de Edmund, já que Karl-Heinz recusa-se a se apresentar às tropas aliadas), mas o garoto não se incomoda em responsabilizar-se pelo sustento e pede que o irmão continue escondido. Sobre a mãe, sabemos que fora “levada pelos nazistas”, mas nenhuma informação é dada sobre a situação financeira da família antes da guerra.

Os sinais da guerra e de anos sob o regime nazista não desaparecem por completo rapidamente. Mesmo tendo perdido a guerra, durante os anos posteriores ainda não era claro no que acreditar. Em coletânea de artigos de Edgar Morin (2009), que escreve na emoção do pós-guerra quando enviado como correspondente de um jornal francês para acompanhar a reconstrução alemã e que foram reunidos em um livro posterior, intitulado também *Alemanha Ano Zero*, o autor aponta que muitos dos alemães ainda eram incapazes de acreditar nos campos de concentração ou na morte de Hitler, tampouco torná-lo um criminoso. Alguns ainda esperavam seu retorno, e constantemente espalhavam-se histórias de que fora visto por partes da Europa, assemelhando-se a um sebastianismo em menor escala. Karl-Heinz está totalmente desencantado, não vê mais motivos para viver. Além disso, o clima é de tensão constante: uma das moradoras da casa é tida como “espiã”, pois foi embora da Alemanha durante a guerra. Embora em nenhum momento do filme fique claro o motivo da sua ida ou do seu retorno e apesar da sua imagem não ser trabalhada suficientemente durante a trama, a desconfiança que desperta é generalizada. Em um diálogo entre a irmã de Edmund e outra moradora, a mesma grávida supracitada, a irmã diz que desconfia, pois naqueles tempos “é cada um por si”. Para o chefe da casa, a partir do momento em que a família Koehler não está mais pagando pela sua estadia (responsabilidade de Edmund) com cigarros ou mesmo dinheiro, recebem ameaças de despejo.

---

<sup>3</sup> O processo de desnazificação, iniciado pelos Aliados, consistiu na remoção dos envolvidos com o regime nazista de cargos de influência dos mais variados setores – economia, política, educação, mídia, assim como a destruição e proibição de símbolos que remetessem ao nazismo. Para mais informações sobre isso, ver Morin, 2009, p. 65.

As filas para receber comida são diárias, e o mercado negro virou algo tão comum que poucos ainda o consideram crime. Ao contrário, é visto como um negócio tão lucrativo que crianças e mulheres veem seu sustento ali, como a irmã de Edmund, que ganha cigarros nas noites e os revende no mercado. O proprietário da casa onde o garoto mora com a família é contra o mercado negro, mas acaba recorrendo a ele quando precisa de dinheiro para pagar as despesas domésticas. Nas filas para receber a comida, o comentário é sobre a eficiência do comércio paralelo: “Tolos aguardam na fila, espertos vão ao mercado negro. (...) Um menino de dez anos ganha mais no mercado do que a família toda!” Não é à toa que não só o protagonista de Rossellini, mas também a dupla de De Sica em *Vítimas da Tormenta*, acaba nesse negócio tão rentável. Além de Guiseppe e Pasquale, a bicicleta de Antonio Ricci é procurada exatamente no mercado negro, já que era corriqueiro o desmonte de peças para venda. Segundo coletânea sobre o pós-guerra publicada pelo jornal alemão Deutsche Welle<sup>4</sup>, o mercado negro floresceu, mas a inflação era tão alta que o dinheiro tinha pouco valor, “adultos e crianças com sacolas nas mãos vendem principalmente cigarros, chocolate e café”, e a situação era pior no espaço urbano, que não podia contar com agricultura. A solução parece ser a mais simples para a fome e assim, furtos, saques e roubos tornam-se cada vez mais frequentes, constituindo-se em um dos únicos meios de ter acesso a algo mais do que a ração diária. Há muitas situações assim nos filmes. Em *Vítimas da Tormenta*, de De Sica, a dupla de protagonistas apela para a venda de mercadorias ilegais para ter como alimentar-se; em *Ladrões de Bicicleta*, a dupla pai e filho recorre aos mercados de peças de bicicleta ilegais, parecidos com desmanches, para tentar recuperar o objeto roubado; em *Alemanha Ano Zero*, a irmã de Edmund ganha cigarros e os vende ou, às vezes, usa-os como pagamento das despesas da casa, para assim ter como se manter. Em *Belíssima*, é interessante observar, não há nenhuma menção direta ou indireta ao mercado ilegal. Lembra-se também que este filme é rodado em 1952 e é, portanto, posterior aos outros analisados. Em *Alemanha Ano Zero* e *Vítimas da Tormenta*, a relação entre o mercado negro e soldados americanos é verificada, porém no filme de Visconti, sua presença não é mais notada,

<sup>4</sup> Disponível em <http://www.dw.de/not%C3%AAdcias/s-7111>. Acesso 03 jan 2014.

considerando que o período de ocupação dos territórios derrotados, por parte dos Aliados, é de quatro anos, de 1945 a 1949.

O passado recente é personagem na obra, e este passado deixa marcas no cenário. Geralmente cunhada na estética da pobreza pós-guerra mundial, a vida urbana e seus problemas estão, então, aqui: desemprego, prostituição, fome, mercado negro. Se, de acordo com L. Micchiché (1978), “no cinema italiano, falar de ontem significa procurar entender melhor o hoje” (MICCHICHÉ, 1978, p. 9-10), não era possível que as condições dadas pelo momento histórico sobrevivessem por muito tempo. Já nos anos 50, novas demandas são criadas, como resultado de um processo de transformação e reconstrução que dá lugar a novas necessidades. Assim, o movimento não conseguiu manter suas características originais e perdurar, mas age como influência no cinema mundial com destaque, como aponta Mariarosaria Fabris (2007)<sup>5</sup>, para a cena independente de diversos países, inclusive no Brasil<sup>6</sup>.

Como a situação é ruim para todos, aparentemente as pessoas são menos flexíveis ou pacientes com crianças, idosos ou gestantes. Os maiores responsáveis pela reconstrução das cidades eram mulheres e crianças, porém no filme, os homens são mais frequentes como figurantes, principalmente trabalhando com o entulho. De acordo com o historiador Tony Judt (2008),

Diante dessas estatísticas, não será surpresa que a Europa no pós-guerra, em particular a Europa Central e a Oriental, tenha padecido de grande escassez de homens. [...] Na própria Alemanha, dois em cada três homens nascidos em 1918 não sobreviveram à guerra de Hitler: numa comunidade da qual dispomos de estatísticas detalhadas — o subúrbio berlinense de Treptow —, em fevereiro de 1946, entre os adultos na faixa etária de 19 a 21 anos, havia apenas 181 homens, para 1.105 mulheres.

Muito se tem falado dessa predominância feminina, especialmente na Alemanha do pós-guerra. A condição humilhada, diminuída, da

<sup>5</sup> Para isso, ver FABRIS, *A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas*. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 82 a 94 - jul./dez. 2007.

<sup>6</sup> É vasta a bibliografia que relaciona a cinematografia nacional dos anos 60 (período que fica conhecido como Cinema Novo) com o cinema italiano do pós-guerra. Além disso, aponta-se também a relação do neorealismo com o cinema argentino, especificamente com a Escola Documental de Santa Fé, cujo maior expoente é Fernando Birri, com o cinema cubano pós golpe e com o cinema português do pós-guerra. Em janeiro de 2007, o CCB-SP (Centro Cultural Banco do Brasil) organizou um ciclo de exibições e debates discutindo o neorealismo e seus desdobramentos, intitulado *Escola Italiana do Pós-guerra em debate*. Disponível em <http://blogs.estadao.com.br/lui-zanin/neo-realismo-raizes-do-cinema-brasileiro/> Acesso em 08 fev 2014.

população masculina alemã — reduzida, de super-homens dos exércitos impecáveis de Hitler, a bandos esfarrapados de prisioneiros devolvidos tardiamente, em confronto com uma geração de mulheres empedernidas que, por força das circunstâncias, tinham aprendido a sobreviver sem eles — não é uma ficção (o chanceler alemão Gerhard Schröder é apenas uma das milhares de crianças alemãs que cresceram depois da guerra sem as figuras paternas). (JUDT, 2008, p. 33)

Ainda segundo estatísticas trazidas pelo trabalho da historiografia, dos cerca de vinte milhões de homens que foram mandados para a guerra, mais da metade ainda era prisioneira em 1945. Os aliados ocidentais foram os primeiros a serem liberados, mas os prisioneiros russos esperaram até onze anos pela libertação<sup>7</sup>. Assim como o mercado negro, alternativas surgem para que as famílias tenham mais uma opção de sustento, como a prostituição, por exemplo, que, no filme, aparece como algo recorrente. Mesmo em uma sociedade visivelmente machista, muitos homens e noivos compreenderam quando suas mulheres faziam do sexo uma forma de renda, já que era dessa forma que conseguiam seu sustento.

A primeira aproximação de Edmund com outros garotos da sua idade também aparece de maneira conflituosa, cerca de vinte minutos após o início do filme. Há algum desentendimento com outros garotos ainda menores que ele pelo “ponto”: ele está tentando negociar em uma região na qual vários garotos já praticam venda de produtos no mercado negro. Uma balança, de posse do dono da casa na qual Edmund reside e que deveria vender por trezentos marcos foi tomada por um homem interessado na compra que, ao invés de pagar-lhe em dinheiro, troca-a por comida enlatada. O garoto não aceita a negociação, mas o homem dá de ombros: diz que não está em um bom dia, e que isso é tudo que teria pelo objeto. Edmund não tem o direito de rejeitar a proposta, pois tão logo se manifesta, o homem entra em um carro e vai embora. Alguns minutos antes, quando recebia a balança, ainda ouviu que não voltasse para casa sem os trezentos marcos pedidos. Os garotos caçoam dele: não recebeu o dinheiro, não tem mais o objeto, e terá problemas quando voltar para casa.

---

<sup>7</sup> Disponível em <http://www.dw.de/a-dura-vida-dos-alem%C3%A3es-logo-depois-da-guerra/a-1573308>. Acesso em: 02 fev 2013.

Enganado por um adulto e hostilizado pelas crianças ao redor, Edmund continua seu caminho e, mesmo com alguns garotos na rua brincando em algo que parece uma fonte destruída, ele não interage. Como um observador, senta-se cuidadosamente, com a postura totalmente diferente daquelas outras crianças que o cercavam, correndo e sorrindo. Diferente do conceito do *flanêur* de Baudelaire, Edmund não caminha pela cidade a fim de experimentá-la, conforme afirma César Donizetti Pereira Leite (2010):

Poderíamos dizer [sobre o garoto] que realiza uma travessia; ou, ainda, segundo a colocação de Benjamin (1995), tem experiências. Como descrito no texto 'Porcelana da China':  
'A força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano.[...] Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas...' (LEITE, 2010, p. 4),

mas caminha sim com o objetivo de ultrapassar a todos sem que seus olhares se cruzem, mantendo assim, como um interessante prelúdio quanto aos aspectos formais da sociabilidade, o que Bauman (2011) caracterizará, ao se referir ao caráter líquido das sociedades (ainda que falando da pós-modernidade), como uma "coexistência involuntária", de "estranhos que sabem que partirão em breve, cada um deles para seu lado, para nunca mais se encontrarem". Para o autor, "é verdade que os outros não são obstáculos (exceto se impuserem um contacto, se recusarem a ser invisíveis e começarem a incomodar toda a gente), mas também não têm qualquer utilidade" (BAUMAN, 2011, p. 56).

A impressão que se tem é que Edmund já está sem perspectivas desde muito antes de seu suicídio no final. Sua imagem de criança excluída da realidade social e moral está dada dentro de seu grupo a partir das primeiras cenas, quando é expulso do emprego de cavador de valas. Desde então, é explicitamente inferiorizado em meio a todos os grupos pelos quais circula: seja na família, com as pessoas com as quais divide a casa, com os adultos com os quais se relaciona ou entre os delinquentes da sua idade. Desta forma, o suicídio só vem eliminar seu sofrimento, pois vagueia pelas ruas sem esperança alguma. O que a história relata é uma juventude característica de sua época, marcada pela perda da infância, por uma não infância, pela não



possibilidade de futuro ou de perspectiva. A infância está normalmente associada à esperança e crença no futuro, ao “de vir” de alguém. Deste modo, é fundamental a escolha de Rossellini: ao usar protagonistas crianças nesta fase de reconstrução, o diretor questiona não somente o papel dos jovens na época, mas também a sua vulnerabilidade.

Porém, Edmund não consegue se adequar: teve sua infância perdida durante a guerra e, agora entrando na adolescência, é jovem e ingênuo para assumir as responsabilidades que os adultos ao seu redor não tem – afinal, no filme temos como exemplos seu irmão Karl; seu pai, velho e doente para trabalhar; e o professor que “ajuda” Edmund (em óbvio benefício financeiro próprio), mas que negará qualquer cumplicidade quando o garoto, tomado pelas palavras do professor, decide envenenar o pai. Não é criança e não carrega consigo as características dele esperadas, já que está investido de poder e responsabilidade próprios do mundo adulto; mas tampouco é adulto, e não é tratado como tal, em decorrência de uma hierarquia familiar anteriormente estabelecida que não permite a perda do papel de patriarca do pai, embora debilitado. Em alguns diálogos, Edmund e os outros jovens dão sinal da descrença e falta de perspectivas. A ideia da possibilidade de futuro é descartada com seu suicídio final.

Dá-se então a primeira cena em que Edmund se relaciona com outra pessoa sem nenhum conflito: o homem que se aproxima o reconhece de pronto como ex-aluno, lembrando-se inclusive do lugar que ocupava na sala de aula. O ex-professor acaricia seu rosto, notemos que de maneira extremamente sexualizada, dizendo que Edmund se tornará um adulto muito bonito. Continuando a conversa, o professor afirma que suas ideias sobre educação não se alinham às do governo, e por isso está desempregado, mas questiona Edmund sobre a escola. Obviamente, Edmund não tem tempo para frequentar nenhum tipo de instituição de ensino, já que assumira as responsabilidades de um chefe de família, mas é questionado de maneira sarcástica pelo professor: “O que estão lhe ensinando? Lições sobre democracia?”. No diálogo seguinte, entre o professor e um homem que trabalhava retirando destroços do caminho com uma pá (uma figura constante no filme são os destroços e as pessoas que, por vontade própria ou não, trabalham com eles, pois as pilhas de entulho estão por toda parte) percebemos que se trata de um nacional socialista:

“Primeiro éramos social nacionalistas, agora somos nazistas”. Fica claro que o imaginário da população ainda não havia mudado, que a transição ainda seria lenta. É neste diálogo do professor com o garoto que percebemos também os antecedentes da guerra: o pai de Edmund tentou forjar um documento que o deixava livre de servir a “Juventude de Hitler”<sup>8</sup>, instituição de alistamento obrigatório na época, mas o garoto o denunciou como falso. Segundo o professor, o garoto conhecia o seu dever de servir à pátria, mas não podemos esquecer por qual tipo de educação Edmund estava passando: tinha aulas com um professor que se posicionava abertamente como fiel ao regime.

Ao chegar na casa em que o professor mora, percebemos uma organização pouco diferente daquilo que temos anteriormente no apartamento em que mora Edmund e sua família. A residência parece estar não só em ruínas, mas também aparenta abrigar muita gente. Diferentemente da casa de Edmund, aqui temos um casarão onde cada um tem seu próprio quarto. É difícil compreender ao certo a relação do professor com os moradores daquela casa, pois, ao entrar, ele tenta passar despercebido por alguns cômodos. Mesmo assim, é possível ver que existe algum tipo de subordinação do Sr. Enning para com alguns moradores, a quem ele trata de forma diferente, direcionando-se a eles como “senhor” e “madame”, e a quem deve satisfação.

Com a promessa de ajudar o garoto a conseguir algum dinheiro, o professor pede que Edmund venda um disco com a gravação de um discurso de Hitler a soldados Aliados que permanecem na Alemanha. O professor o apresenta a outros dois garotos, uma menina e um menino, Jo e Kristel, fisicamente um pouco maiores que Edmund, mas não sabemos se mais velhos, afirmando que o protagonista tem algo a vender, e que eles deveriam guiá-lo

---

<sup>8</sup> A *Juventude Hitlerista* foi uma instituição de alistamento obrigatório durante o período marcado pela Alemanha Nazista, entre 1922 e 1945. Ali eram realizadas atividades de formação dentro dos critérios nazistas de “bons alemães”, envolvendo também disciplina militar, além de propagar a ideologia Nacional Socialista formando os jovens. A Juventude era frequentada por jovens de catorze a dezoito anos, mas havia outras instituições formadoras: *Pimpf* (para os mais jovens, de seis a dez anos) e *Jovem Camarada* (entre os dez e catorze anos). Para as mulheres, haviam as *Jovens Donzelas* (dos dez aos catorze anos) e a Liga das Moças Alemãs (dos catorze aos vinte e um). Todas as instituições tinham, por finalidade, a doutrinação dos jovens segundo a ideologia nazista. Na observação de Rovai (2005) a partir do filme *O Triunfo da Vontade*, presente no livro “Imagem, Tempo e Movimento. Os afetos ‘alegres’ no filme *O Triunfo da Vontade* de Leni Riefenstahl”, a cena em que Hitler aparece diante do que o autor chama de “mini militantes da SA” (ROVAI, 2005, p. 227) é significativa, na medida em que este é o momento do filme que o líder aparece mais feliz. De acordo com Rovai (2005), este momento do filme é importante pois é nele que “Hitler apresentar-se-ia ao mundo diante de crianças e adolescentes, dois elementos clichê que poderiam associá-lo à preocupação com o futuro e com a educação” (Ibidem 2005, p. 228).

até um determinado ponto de venda. O casal tem a aparente confiança do professor, que os incumbe de cuidar para que Edmund não seja enganado. Enquanto esperam os soldados, temos um diálogo entre Edmund e Kristel. Ao perguntar para a garota se ela gostaria de conhecer outros países e viajar, ela responde secamente que não, que todos os lugares são iguais. Mais uma vez, é possível perceber a falta de entusiasmo da juventude, e o pessimismo que carregam.

O local (Palácio da Chancelaria) é apresentado aos militares americanos como um ponto turístico, já que ali fora construído o *bunker* onde Hitler supostamente se suicidara. Ainda, no local onde seu corpo fora queimado (conforme relatam alguns sobreviventes), uma espécie de “guia turístico” fotografa os soldados, sorridentes. O garoto corre apresentar o disco a dois interessados, com a ajuda de Jo. A cena que se segue é interessante: Edmund coloca o disco em um gramofone para que os soldados ouçam, e as palavras de Hitler ecoam pelo prédio em ruína enquanto a câmera mostra a destruição. O que vemos a câmera focar é, então, resultado daquelas palavras. Um pai e filho que parecem estar de passagem param por um momento e ouvem o discurso, mas decidem seguir seus caminhos. O homem segura o garotinho e olha ao seu redor, como se constataste o dano causado por aquelas palavras.

Após a venda, vemos que o garoto é mal remunerado pelo seu serviço: mesmo se arriscando de maneira exacerbada, já que aqueles produtos considerados disseminadores do discurso nazista eram proibidos. O garoto só recebe 5% do valor da venda. No entanto, verificamos que foi a primeira vez que Edmund não foi expulso daquele círculo de convivência: nem pelo professor nem pelos garotos. A partir daqui, tenta então se aproximar da dupla que acaba de conhecer.

A vida dos garotos não é muito diferente da de Edmund que, além de vender objetos, ainda praticam pequenos furtos e roubos na cidade para se sustentar. Quando, na companhia de Kristel e Jo, encontram com mais garotos da mesma idade (todos homens), é possível perceber que os atos por eles cometidos, e que poderiam ser chamados globalmente de “criminalidade juvenil”, estão claramente organizados: estão reunidos em torno de um garoto chamado de Ali Baba (a quem se reportam como um líder), que têm informações sobre horários de trens para efetuarem possíveis saques. Kristel é

a única garota do grupo, e é hostilizada por isso. Apesar de sermos informados no início do filme que Edmund tem cerca de treze anos, ele ainda tem casa e família, aparentemente diferente dos outros garotos com quem começa a se relacionar. Ao ser abandonado tarde da noite, Edmund ainda tem preocupações ou satisfações para dar, como podemos perceber no seu retorno para a família, em que é admoestado por ficar sozinho na rua, enquanto para Jo e Kristel, personagens cujas famílias não aparecem, isso não é um problema.

É com a dupla que Edmund começa a se envolver com a criminalidade, vendo o casal praticar pequenos furtos a pedestre ou trens carregados de alimentos. Kristel, como dissemos, a única garota do grupo, é a todo o momento tocada pelos outros meninos, usando seu corpo para, talvez, ser aceita em meio àqueles garotos e, desta forma, garantindo também seu sustento. Suas conversas e brincadeiras tem teor sexual, o que indica que todos eles já iniciaram a vida sexual. Quando Jo sugere que Edmund pode aproveitar a noite com a garota perguntando: “Ela é mulher, não faz seu tipo?”, o protagonista não entende bem. A garota promete cuidar de Edmund, atendendo ao pedido do mais velho, já que o garoto era ainda um “novato”. No filme, não é possível saber se o garoto tem ou não algum tipo de relação com Kristel, mas o que vemos é que, depois deste episódio, ele não é o mesmo: aposta no roubo como forma de sustento, afronta aqueles a quem antes respeitava e acaba, por fim, premeditando e cometendo o parricídio. Conhecê-los o tornou, sem dúvidas, mais rebelde. É como se, depois da noite que supostamente faz sexo, sua inocência (ou o que restava dela) fosse completamente perdida. Não sabemos o que acontece nesta noite em que o garoto passa fora com os novos amigos, pois na sequência temos seu retorno para casa, mais uma vez sozinho.

Ao chegar a casa temos, pela primeira, vez um tratamento que nos lembra da sua posição de criança: sua irmã, Eva, demonstra quão preocupada estava pelo garoto ter passado a noite fora de casa sem avisá-los, colocando-o no lugar de criança. Além disso, é recebido com um tapa pelo pai, que tenta manter a posição de chefe da família, condenando Edmund por “vagabundear” pela noite. O garoto tenta se justificar, alegando que só se atrasara porque tentava arrumar comida, o que irrita ainda mais o pai e o irmão (Karl-Heinz) que

insistem não precisarem do trabalho do garoto para sustentá-los – aspecto que tanto Edmund quanto a irmã sabem não ser verdade, dada a debilidade da saúde do pai e a situação do irmão.

Além de ter que enfrentar sua família, Edmund deve também satisfações ao Sr. Rademark, dono da casa onde mora, sobre a venda da balança, aquela pela qual não conseguira os trezentos marcos que tinha pedido e, ao invés disso, trouxe carne enlatada, a única coisa que conseguira antes do comprador ir embora. Durante sua fala, percebemos então que o abrigo não é dado por generosidade, caridade ou coisa parecida, mas por obrigação. Conforme deixa claro, foi uma superintendente que mandou as famílias para aquela residência, desagradando em muito seus moradores. Durante essa conversa, o garoto é lembrado sobre a condição de saúde do seu pai, considerado pelo Sr. Rademark como inválido e alguém tão inútil que já deveria estar morto. Nas palavras do homem: “Vocês estão nos sufocando! O seu pai é um estorvo, está sempre reclamando. Que está esperando para morrer? Nos dê paz!”. Mesmo diante desta declaração, o menino não esboça nenhuma reação.

A partir daí, o garoto começa a observar com mais atenção toda a situação ao seu redor. O patriarca da família encontra-se na mesma situação que muitas outras pessoas na cidade: o médico informa que o homem precisaria ser tratado à base de uma alimentação mais cuidadosa e balanceada, cuidado este impossível dadas as condições precárias da família. De acordo com Judt (2008), as condições de alimentação e saneamento eram tão precárias que elevaram ainda mais o número de mortes no país:

Na Alemanha, a ingestão média entre adultos, em 1940 e 1941, era de 2.445 calorias diárias; em 1943, passou a ser de 2.078 calorias por dia, caindo para 1.412 no período de 1945 a 1946. Mas esses números referem-se a médias. Em junho de 1945, na zona de ocupação norte-americana, a ração diária oficial disponível para consumidores alemães “normais” (excluindo-se operários de categorias favorecidas) não passava de 860 calorias. Esses índices conferiam um sentido triste a uma piada alemã que circulava durante a guerra: “É melhor aproveitar a guerra — a paz será terrível” (JUDT, 2008, p. 35).

Apesar da consideração de Jacques Aumont e Michel Marie (2006, p. 262), em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema* que consideram que Rossellini não teria uma preocupação com a instrução e educação por meio da

arte; ou do cinema como exercício da reflexão, o que se vê é um movimento muito preocupado com o debate e a transformação.

De fato, a situação familiar era pior naquele momento que durante a guerra, era tão ruim que internar-se em um hospital tornava-se opção de sobrevivência, já que ali poderiam oferecer alimentação balanceada e cuidados aos pacientes mais debilitados, embora estivessem superlotados, com sua capacidade já em muito ultrapassada. Quando consegue uma vaga em um hospital, mesmo com a saúde revigorada e se alimentando bem, precisa continuar fingindo que está doente, pois esta é a tática para permanecer no hospital recebendo cuidados e, principalmente, refeições. A debilidade do pai e os esforços excessivos de Edmund levam a irmã a cobrar com mais veemência a colaboração de Karl-Heinz que, impedido de trabalhar por estar escondido dos aliados (e sem coragem para entregar-se, ainda que com a garantia de não ser preso), aumenta os gastos familiares. O irmão de Edmund é um exemplo interessante desta falta de crença no futuro. Sobre o retorno dos jovens soldados alemães, Morin (2009, p. 93) diz: “Não vemos esses jovens sorrir. Mostram-se terrivelmente velhos e desgastados. Seu niilismo é muito mais profundo do que o do resto da população alemã. São eles que não sabem mais o que são sentimentos”. Karl-Heinz é, então, a representação do pessimismo jovem alemão de sua época. E mesmo vendo a postura covarde do irmão, Edmund o defende, dizendo que dará outro jeito de conseguir comida, trazendo para si novamente mais responsabilidades.

O garoto decide falar então com o professor sobre a doença do seu pai. Ao encontrá-lo, o Sr. Enning está com outro garoto e se diz muito ocupado para conversar com Edmund. Percebemos então exatamente o mesmo tratamento dado a Edmund na cena em que entrega o disco com o discurso de Hitler ao garoto: o professor acaricia o outro garoto e o chama de “querido”, tipo de relação que não é percebida em nenhum outro momento do filme pelos outros personagens adolescentes. O professor é indiferente ao garoto, já que o mesmo trabalho que Edmund prestara era realizado por inúmeras pessoas que estavam nas mesmas condições que o protagonista, vagando pelas ruas. Morin (2009) atenta para a juventude nas ruas, afirmando que à época existiam “dois tipos de juventude: aquela que a experiência da guerra gerou [e aqui se

enquadra Karl-Heinz] e a que ainda não completou dezoito anos”. E continua: “Mencionemos inicialmente esta última; ela não tem emprego, vaga pelas ruas em pequenos bandos e vive sempre de conluio. [...] uma juventude desocupada, assombrada” (ibidem, 1985, p. 88). Visto por esse prisma, não faltariam então garotos dispostos a qualquer coisa em troca de um pouco de dinheiro, seja para o seu sustento, seja para ajudar as suas famílias.

Chegamos então ao principal diálogo do filme, que decidirá o destino de Edmund e sua família. A conversa que o garoto tem com o Sr. Enning, seu antigo professor, dá novas ideias ao garoto:

Edmund: Meu pai precisa de cuidados e pensei que você poderia nos ajudar.

Sr. Enning: Não há que fazer. A vida está difícil para todos, Ainda mais para velhos e doentes. Você fez o que pôde, não se pode lutar contra o destino.

Edmund: E se ele morrer?

Sr. Enning: Se morrer, morreu. Todos morreremos um dia. Quer acabar consigo próprio para salvar um velho inútil?

Aqui, o diálogo é interrompido pelo aparecimento de um homem a quem o professor se dirige como “General”. A impressão que se tem é que os garotos que são maltratados em casa, ou estão nas ruas, veem no professor uma espécie de proteção e confiança. Tal qual a relação do professor e de seus “antigos alunos” (maneira como apresenta os garotos diante do “General”) é curiosa, em virtude das carícias demasiadas, também é a relação do “General” com os garotos. No momento em que Edmund procurava o professor, outro garoto que estava entrando na casa do docente em sua companhia é deixado na porta aguardando. Quando o “General” vê o menino e o professor o apresenta não como aluno, mas como “jovem amigo”, mais carícias são trocadas com o garoto, que adentra o casarão com o superior, para aflição do professor.

Edmund: E se ele morrer?

Sr. Enning: Já te falei! Deixe desse sentimentalismo! A vida é assim mesmo! Está com medo que o papai morra! Aprenda com a natureza, os mais fracos são eliminados pelos mais fortes! Às vezes é necessário sacrificar o fraco. É uma lei que homem algum pode fugir. O importante na derrota é sobreviver a ela. Vamos Edmund, não seja tolo e assuma sua responsabilidade.

E, neste momento, o professor deixa Edmund e continua sua busca pelo outro garoto que fora levado com o general.

*Os fracos devem ceder lugar para que os fortes sobrevivam* - é aqui que podemos notar a entrada do passado em cena, pois a frase remete a discursos referendados na Alemanha nazista -, é como se a atitude de Edmund apontasse a recaída na barbárie, da qual falava Adorno (1995) no texto sobre a educação após Auschwitz. Afinal, a disposição inocente para seguir comandos gera não apenas pessoas obedientes, mas incapazes da reflexão, a um passo de cometer o assassinato, inclusive, de quem se está próximo. No que diz respeito à raça, o discurso nazista estava tomado pela busca de uma raça pura, denominada “ariana”, e segundo o qual somente os alemães - mais fortes - deveriam sobreviver. A eliminação do mais fraco ou do impuro estaria relacionada então à busca de uma sociedade esteticamente perfeita, conforme aponta Bauman (2011):

Cynthia Ozick escreveu que o Holocausto judeu era um gesto de artista, a remover um borrão de uma imagem perfeita. Esse borrão acabou por corresponder a certas pessoas que não se encaixavam no modelo de um universo de perfeição. Sua destruição era uma destruição criativa, assim como a destruição de plantas daninhas é um ato criativo em busca de um belo jardim planejado. [...] Estava em jogo um universo esteticamente satisfatório, transparente, homogêneo, livre de incertezas desesperadoras, de ambivalência, de contingência – e, portanto, livre das cargas de menor valor, do atrasado, do não ensinável e do intocável. [...]

O sonho do espírito moderno é uma sociedade perfeita, purificada das fraquezas humanas existentes – e o principal desses pontos francos é constituído justamente pelos fracos seres humanos. Os homens não encaixam quando avaliados pelo padrão do potencial humano tal como revelado e articulado pela razão e seus porta-vozes [...]. A ambição era tornar esse sonho real por meio do esforço contínuo, determinado e radical de ‘resolução dos problemas’, da remoção um a um, de todos os obstáculos no caminho para o sonho – o que incluía os homens e mulheres que causavam problemas, que são o problema. (BAUMAN, 2011, p. 266-267)

O discurso do professor, coerente com a educação recebida enquanto ainda frequentava a escola (e parte daquilo que, como traz o excerto da obra de Bauman, era apresentado aos alemães durante o período de domínio do partido Nacional Socialista) é o que move Edmund a cometer o assassinato.

A conversa com o professor deixa o garoto visivelmente abalado. Cabisbaixo, segue seu caminho não como das outras vezes, mas com uma



atitude mais pensativa. Seu rosto, pela primeira vez, parece de tristeza e choro, mal abre os olhos e não olha para frente. Ao chegar ao hospital que seu pai está internado, vê que o quadro de saúde é de grande melhora, mas que a preocupação é voltar para casa. Seu pai diz:

Voltarei a ser um peso. Já não sirvo mais para nada. Seria melhor se eu morresse. Cheguei mesmo a pensar em acabar logo com isso, mas me faltou coragem para morrer. Arrasto-me nesta vida que se tornou um tormento para mim e para vocês.

Após esta afirmação do seu pai, Edmund nota um vidro de remédio e discretamente, guarda-o no bolso. Quando volta para casa e se depara com a realidade de seus filhos, o homem novamente se queixa: “Senhor, por que não me leva para junto de ti?”, reclamando que o nazismo lhe tirara tudo que tinha: seu dinheiro, sua esposa, seus filhos (que possivelmente faleceram na guerra) e que, como tantos outros, não teve força e coragem de lutar contra Hitler.

Coloca-se aqui a questão levantada por teóricos como Hannah Arendt, Theodor Adorno e Zygmunt Bauman em reflexões sobre os caminhos que a educação deveria seguir para promover a mudança, principalmente na segunda metade do século XX: que seres humanos esta geração deixa? Para Adorno (1995), aquilo de mais assustador sobre os campos de concentração e, em especial, sobre Auschwitz, é perceber uma sociedade que, além de produzir homens capazes dos crimes cometidos, conta com o consentimento deliberado de sua população. O autor considera que, para que a barbárie não se repita se faz necessário primeiramente um estudo da formação psicológica que leva um povo a uma atitude dessas (tal qual proposto por Norbert Elias, em *Os Alemães*). Por meio da educação, seria necessário pensar qual o tipo de personalidade e ser humano que o processo educativo estaria formando:

A exigência que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação. De tal modo ela precede quaisquer outras que creio não ser possível nem necessário justificá-la. Não consigo entender como até hoje mereceu tão pouca atenção. Justificá-la teria algo de monstruoso em vista de toda monstruosidade ocorrida. Mas a pouca consciência existente em relação a essa exigência e as questões que ela levanta provam que a monstruosidade não calou fundo nas pessoas, sintoma da persistência da possibilidade de que se repita no que depender do estado de consciência e de inconsciência das pessoas. Qualquer debate acerca de metas educacionais carece de

significado e importância frente a essa meta: que Auschwitz não se repita. (ADORNO, 1995, p. 119)

Tanto para Arendt como para Adorno, a educação estaria fadada ao fracasso e a catástrofe seria iminente, a menos que suas bases fossem mudadas. Arendt (1979) pensa nas relações de autoridade implícitas no processo de educação, e considera que enquanto o processo educacional estiver nas mãos de uma sociedade tradicional e com valores já consolidados, os mais novos serão apenas reflexo dos mais velhos, tornando impossível a transformação. Já Adorno considera no texto *Educação após Auschwitz* que, mesmo sem pensar na relação de autoridade de maneira tão pontual, a estrutura da educação que resultou dos campos de concentração e todo o horror visto na Segunda Guerra ainda estava presente na sociedade.

Os pilares de uma educação estão sendo incessantemente questionados no filme: o papel da autoridade, mostrada no professor que “induz” o garoto ao assassinato; o pai, que diversas vezes se coloca como fardo e diz que prefere não viver. As bases de formação do indivíduo, família e escola, estão aqui passando por problemas. Quando Edmund, levado pelo discurso (claramente fascista) do antigo professor e pelas inúmeras reclamações dos outros moradores do apartamento, decide matar seu pai, colocando então fim à angústia e sofrimento que vê. O garoto decide usar o frasco de remédio que rouba do hospital e o coloca no chá de seu pai. Espera gole a gole seu pai beber o chá, cabisbaixo, sem que consiga fitá-lo. Logo que acaba o chá, temos a notícia da presença da polícia querendo revistar a residência onde moram, e Karl-Heinz decide se entregar de uma vez por todas. A aflição de Edmund é visível, não só quer proteger o irmão a todo o momento (visto que todas as vezes afirma que trabalhará mais para sustentar o mais velho), mas acaba de assassinar o pai, pois assim os três viveriam melhor. O garoto ainda tinha o irmão como herói, e quando Karl-Heinz se entrega, vê-se na expressão de Edmund o desespero.

Conforme apontamos no capítulo anterior, Weber (2000) formula, em seu estudo, uma definição conceitual para aquilo que chama de *relação social*:

Por 'relação' social entendemos o comportamento reciprocamente referido quanto a seu conteúdo de sentido por uma pluralidade de

agentes e que se orienta por essa referência. A relação social consiste, portanto, completa e exclusivamente na probabilidade de que se aja socialmente numa forma indicável [...], não importando, por enquanto, em que se baseia essa probabilidade” (WEBER, 2000, p.16-7, grifo meu).

Conforme trecho destacado, a probabilidade que se aja orientando-se de maneira direcionada é parte fundamental daquilo que o autor considera *relação social*. Surpreendemo-nos (enquanto espectadores), portanto, no momento em que filho assassina o pai, pois aqui caem por terra noções de carinho e respeito próprias da relação pai e filho.

Ainda de acordo com aquilo que Max Weber nos aponta, um dos tipos de dominação que pode se estabelecer em uma relação social é o que ele denomina “dominação tradicional”. Descrita pelo autor como a mais antiga, baseia-se normalmente em critérios de respeito, tradição ou costume, tendo como exemplo a relação entre pai e filho. Este tipo de dominação é inflexível, não permite a inversão das hierarquias:

Dominação tradicional em virtude da crença na santidade das ordenações e dos poderes senhoriais há de muitos existentes. Seu tipo mais puro é o da dominação patriarcal. A dominação patriarcal (do pai de família, do chefe da parentela ou do ‘soberano’) não é senão o tipo mais puro da dominação tradicional. Toda sorte de ‘chefe’ que assume a autoridade legítima com um êxito que deriva simplesmente do hábito inveterado pertence à mesma categoria, ainda que não apresente uma caracterização tão clara. (WEBER, 2000, p. 133.)

Segundo o autor, dominação é probabilidade de obter obediência. Pensar que existe uma relação de dominação requer pensar, na mesma medida, que existe um dominado e um dominador. Na relação pai e filho, o pai é o responsável e colocado na posição de dominador.

Porém, aqui há uma quebra. Edmund envenena seu dominador, a quem deve obediência, e desloca a figura daquele que seria seu responsável do pai para o professor, homem em quem confia e com quem procura desabafar. No momento em que o pai - fraco - não consegue mais garantir essa obediência, quem ocupa seu lugar é o professor.

Ao notarem o falecimento do Sr Koeler, tratam o ocorrido como natural e esperado. A todo o tempo, a referência e as conversas na casa trazem à tona a

quantidade de alimento: primeiro um dos moradores fala que, com certeza, o que ele tinha não era contagioso, mas sim tinha morrido de fome. Depois disso, o mesmo morador comenta que o corpo é muito mais leve do que imaginava, e tem como resposta: “Mas é claro, com quantidade de comida que temos...”. A morte é naturalizada e a fome é comum, dado o tempo de guerra. Ao discutir os rituais fúnebres, a opção de comprar um caixão é logo descartada pelo preço, e optam por colocar o corpo em um saco. No momento em que Karl-Heinz retorna, com seus documentos regularizados e, de fato, livre, é que fica sabendo da morte de seu pai. O garoto se impõe, pela primeira vez, revoltado.

A partir daqui, a filmagem muda. Antes, retratada em tom documental (no início) e ficcional (contando a história de Edmund, de Berlim, dos Koeler), agora a imagem desfocada em meio às ruínas da guerra não torna claro aquilo que estamos vendo, a paisagem não é reconhecível, mas temos Edmund caminhando pelos destroços. Um pouco embaçada, é como se a imagem se tornasse mais fria, menos clara, como o estado de espírito do garoto. Sem preocupações como nas cenas anteriores, os passos do protagonista não são rápidos, marchados e decididos como antes. As pessoas que cruzam seu caminho sequer olham no seu rosto, Edmund passa despercebido. O garoto tenta abrigo com a dupla, Kristel e Jo. Desta vez estão em um grupo, todos os homens caçoando de Kristel e deixando claro que ela se relaciona sexualmente com vários garotos do grupo. Edmund tenta tirá-la do meio dos garotos, mas é expulso pelos demais. Nem a garota intervém por ele, todos o esnobam e ela afirma que o garoto é jovem demais para ela. Já é notável uma expressão preocupada no rosto de Edmund. Ao tentar, como seu último refúgio, o professor que lhe estendera a mão e lhe deu conselhos sobre como agir, Edmund resolve então se confessar com o Sr. Enning, mas ao fazê-lo, é acusado de monstro pelo professor, que lhe dá um tapa no rosto e o ofende. Mesmo tentando melhorar a situação quando vê o nervosismo do garoto, Edmund foge dali. Sua última alternativa tinha se mostrado vã, o professor e seu discurso, que levaram o garoto a cometer o assassinato, batiam-lhe à cara. Na esperança de ter agido da forma que acreditava ser a melhor, não somente para o seu futuro, ao matar o pai por envenenamento, Edmund acredita estar caminhando de incertezas para, supostamente, uma vida melhor. Porém, não é o sossego que encontra. E passa então a caminhar novamente. Um caminhar

continuamente apreensivo e sem destino, com um olhar perdido e perturbado. Esta perturbação faz com que Edmund aniquile aquilo que seria o futuro, a prosperidade do crescimento e a vida que levaria.

Em seu caminho, outros meninos jogam bola e não deixam Edmund juntar-se a eles. Afinal, a que grupo pertence o jovem? Foi expulso de todos os convívios sociais que tentou entrar e participar e leva uma vida que não é digna de uma criança. Vemos o menino chorar pela primeira vez, a menos de seis minutos do final do filme. Por dois segundos, Edmund senta no meio-fio da calçada e chora, sozinho. Por pouco tempo. A imagem, ainda que pouco distorcida, não separa o garoto da paisagem, como se não pudéssemos abstrair um do outro, sendo eles então a mesma coisa.

O garoto sobe em uma antiga construção, em total ruína. Edmund encontra um objeto semelhante a uma arma e por duas vezes, aponta para sua própria cabeça como que num tiro. Tenta por mais algumas vezes acertar sua sombra. Percebemos então que a construção fica em frente à sua residência, de onde estão retirando o corpo de seu pai. Mesmo tentando chamar pelo garoto, ninguém o encontra. Ao fitar pela última vez o prédio onde morava, Edmund leva as mãos ao rosto em sinal de completo desespero e se joga do prédio. Apenas uma mulher vê seu corpo caindo, e solta um grito.

Da cena do suicídio do garoto, que cai naquela calçada mesma que a primeira imagem se deteve, a câmera sobe e focaliza as ruínas da cidade. Ambos, garoto e cidade, estão mortos.

### **3.1 Sobre o título, embora que tardiamente.**

A expressão “ano zero”, conhecida principalmente na economia, é normalmente utilizada em momentos posteriores a tempos de crise. A ideia é mais que reconstruir: é recomeçar. Para Morin (2009, p. 21), o período de 1945-1946 é um período de transição. É, segundo ele, tempo de uma “Alemanha em ponto morto [...], cujo futuro não adquiriu forma”. Uma Alemanha “escancarada, desconhecida, à primeira vista desconcertante” que o autor se dispõe a descrever. Rossellini, de maneira diferente, propõe filmá-la. Imaginar

que este era o “ano zero” requer pensar que o país está começando de lugar nenhum, partindo do zero. E para Edmund, o que significa o “ano zero”?

Se aceitarmos Edmund como metáfora, sua morte também pode ser pensada como tal. Sua geração é apática e hostil, e há esforços por parte dos Aliados para, como cita Morin (2009, p. 102), “reintegrá-la à humanidade”. Quando Edmund se mata, vemos todas as chances de um futuro, normalmente simbolizado pela criança, desaparecerem. Porém, Edmund não carregava mais consigo os traços de ingenuidade e inocência da infância. Seria preciso então que Edmund morresse, levando com ele as feridas ainda recentes da guerra e da instabilidade alemã para que, depois disso, fosse possível o recomeço?

#### 4. *Belíssima*

A escolha de *Belíssima* para figurar como última obra desta seleção é importante por várias razões. Destaco as duas principais, a saber, 1) trazer para a discussão a obra de Visconti (formando, com De Sica e Rossellini uma constelação fartamente conhecida e reconhecida na história do cinema italiano e mundial, em especial no período do pós-guerra) e 2) sobretudo, devido à trama do filme, que nos ajuda a pensar a construção da imagem da criança em nova chave. Primeiramente, pela incorporação à seleção de um filme de Luchino Visconti, figura importante seja no âmbito do movimento cinematográfico do qual fazem parte as outras duas obras, o neorrealismo, seja fora, ao se afastar dele. *Belíssima*, no caso, é tanto citada como obra que faz parte do movimento, a terceira do cineasta depois de *Obsessão* e *Terra trema*, quanto como o filme que dele se afasta. Ainda que não seja foco desta pesquisa explorar os filmes pelo movimento estético ao qual são comumente associados, a importância de Visconti é amplamente reconhecida na história do movimento, como aponta, por exemplo, Mariarosaria Fabris (1996), quando indica o diretor de *Obsessão* (1943) como um dos precursores do movimento, ao lado de Vittorio de Sica, com *I Bambini ci Guardano* (1944), e Alessandro Blasetti, com *Quattro Passi fra Le Nuvole* (1942). Nas palavras da autora, tais diretores, Visconti entre eles, “mais do que anunciar o neorrealismo, rompiam com os filmes italianos dos anos 30” (FABRIS, 1996, p.86-87). A autora aponta os anos de 1950-1951 como o início da decadência neorrealista, já que nenhum filme classificado como tal figurou entre os mais assistidos. A temporada de 1951-1952 (quando *Belíssima* estreia) marca então, segundo Fabris)<sup>1</sup>, “o fim do entendimento entre cinema e sociedade, que estivera na base do movimento”<sup>2</sup>.

Além disso, a trama do filme se relaciona diretamente ao tema desta pesquisa, mas não apenas, pois se na trama é possível identificar o modo como a imagem da criança é construída no cinema do pós-guerra, por outro lado, é a

---

<sup>1</sup> (Ibidem, p. 133)

<sup>2</sup> Fabris sustenta, no entanto, que os anos 50 não estão livres dos “ecos” do movimento. Segundo aponta, a temporada de 1954-1955 foi a última que, de alguma forma, se ouviu falar do sucesso dos ideais do neorrealismo. Na visão da autora, o filme *Belíssima*, mais tarde, será visto como a “*superação do neo-realismo*” (FABRIS, 2006, p. 204).

própria relação entre cinema e sociedade que é construída em uma trama que envolve diretamente a criança. No caso de *Belíssima*, o fio condutor é a história de Maria, interpretada por Tina Apicella, garota de quatro anos que a mãe quer transformar em artista de cinema.

Contudo, o filme é distinto dos demais elegidos nesta pesquisa. No momento de sua produção, em 1951, Itália e neorrealismo haviam se transformado. O país já se reerguia economicamente graças ao dinheiro injetado na Europa por intermédio do Plano Marshall. O programa (ainda que controverso, já que alguns historiadores defendem que a Europa já tentava se reerguer mesmo antes do fim da guerra, e o Plano Marshall aproveitava-se da recuperação econômica europeia para recuperar seu mercado consumidor), que por quatro anos visava à recuperação dos países afetados pela guerra, termina em meados de 1951, não com uma Itália bem sucedida e fortalecida, mas, em certa medida, em situação melhor do que no imediato pós-guerra. No entanto, é impossível negar sua importância neste momento de reconstrução:

O Plano Marshall recolocou a economia europeia em movimento e fez dela o que é hoje; uma das maiores e melhores forças econômicas mundiais. E foi, de acordo com a Library of the US Congress, *a mais audaciosa, bem sucedida e, certamente, a mais cara iniciativa de política internacional jamais obtida em tempos de paz.* (ANAGNOSTOPOULOU, sem data, página 5)<sup>3</sup>

Mariarosaria Fabris (1996) aponta a análise de Guido Aristarco a respeito da passagem do cinema neorrealista para o realista. Segundo o autor, a dinâmica histórica e a necessidade de compreender a unificação italiana para, então, repensar a falência das propostas da Resistência, colocaram em pauta novos temas, principalmente voltados para questões individuais, e não mais sociais (FABRIS, 1996, p. 136). Se há uma certeza ao identificar os anos de 1944-1945 e o filme *Roma Cidade Aberta* como marco inicial do neorrealismo, é comum associar seu término ao fracasso desta nova proposta de sociedade e cinematografia com as mudanças no espírito italiano. Segundo o crítico Vittorio Spinazzola, a democratização do espetáculo cinematográfico e

---

<sup>3</sup> No original, "The Marshall Plan reset the European economy in motion and made it what it is today; one of the greatest and largest economic forces of the world. It was, according to the Library of the US Congress, 'the boldest, most successful, and certainly the most expensive foreign policy initiative ever attempted in peacetime'". Tradução própria.



a mudança na relação cinema-público, que estava entre as preocupações neorrealistas, não foi acompanhada pelo processo político que deveria ocorrer, o que acabou por frustrar não só seus idealizadores, mas indiretamente seu público:

Segundo Spinazzola, o desinteresse progressivo do público pelos filmes propriamente ditos neorrealistas [...] dava 'a medida exata da falência da operação neo-realista em seu aspecto programático mais ambicioso e delicado: a vontade de levar a uma mudança radical nas relações entre cinema e público', inventando uma nova linguagem cinematográfica que o grande público pudesse se entender e por meio do qual adquirisse uma maior consciência social e cultural. Em resumo, à evolução da democracia política no país deveria corresponder uma democratização do espetáculo cinematográfico. (FABRIS, 1996, p. 137).

Um movimento que tem como base da sua produção um momento histórico tão particular relaciona-se diretamente com esta realidade, de modo a transformar-se na medida em que o contexto se transforma. O cenário de destruição do pós-guerra não será duradouro principalmente após a intervenção internacional e a tomada de diversas medidas pela reconstrução da Europa, em especial dos dois países retratados nos filmes aqui selecionados – Itália e Alemanha – que foram os mais afetados dentre aqueles que, posteriormente, serão ocupados pelos Aliados.

Desta forma, então, os diretores passam a se afastar daquilo que se caracterizou como neorrealismo, distanciando-se das questões políticas e sociais e aproximando-se das questões existenciais. *Belíssima*, pois, pode ser visto como parte deste processo de transição. O mesmo acontecia com os diretores dos outros filmes, Vittorio de Sica e Roberto Rossellini, que atentavam agora para outras questões e afastavam-se também da técnica proposta no período pós-guerra. A ruptura, segundo Fabris, deu-se com Antonioni e Fellini e sua temática do indivíduo, que, tendo perdido a esperança na existência coletiva, concentra-se em temas como solidão e os problemas da existência. Nessa direção, Roberto de Castro Neves (2012) pontua os principais temas de Visconti: a derrota, o fracasso, o insucesso, a desgraça e as decadências física, moral, social, familiar. Lembra também o autor uma entrevista concedida pelo cineasta em 1976, na qual Visconti afirmava: “Prefiro contar com as

derrotas, descrever as almas solitárias, os destinos esmagados pela realidade” (NEVES, 2012, p. 49).

#### 4.1 A abertura de *Belíssima*

Em um primeiro momento, um grupo de músicos toca um excerto de *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti. Uma sequência de médios planos dos músicos se detém, primeiramente, naqueles que tocam instrumentos, exclusivamente homens, e em um coral, composto somente por mulheres. Visconti era obcecado por ópera (particularmente por Verdi) e era também diretor de ópera, e as apresentou em grandes teatros europeus nas décadas de 50 e 60<sup>4</sup>. Em artigo, Polzonetti chama atenção para a relação entre o filme *Obsessione* e obra de Verdi, *Traviata*. Após breve análise, o autor conclui que

Se a produção de Visconti para *Traviata* foi afetada pela sua experiência cinemática, seu primeiro filme, *Obsessione*, aparenta ter sido afetado pela sua cultura lírica. Em *Obsessione*, Visconti mostra também como Verdi foi cantado no mundo real, amadoramente, em hospedarias, em tavernas, nas ruas. Fazendo isto ele nos dava um olhar rápido da própria obsessão italiana com Verdi. Ele mostra como a música de Verdi era parte da cultura italiana entre pessoas comuns. E o mais importante, Visconti representou os dramas pessoais de pessoas comuns de uma forma a assemelhá-los a heróis e heroínas das óperas de Verdi. Fazendo isso, Visconti radicalizou a missão democrática de compositor conferindo nobreza até mesmo a um cortesão.<sup>5</sup>

A escolha de Donizetti para esta abertura, de acordo com Henry Bacon (1998), não é despretensiosa. Segundo o autor, esta ópera tem como fio condutor temas como os charmes do amor e do dinheiro, e das explorações que ambos convidam. Ironicamente, então, Visconti trata das ilusões do mundo

<sup>4</sup> Dentre as óperas apresentadas, as de Verdi chamam atenção: *Don Carlo*, *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Macbeth*. Disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Luchino\\_Visconti](http://en.wikipedia.org/wiki/Luchino_Visconti), acessado em 30 de março de 2014.

<sup>5</sup> No original, “If Visconti’s production of *Traviata* was affected by his cinematic experiences, his first movie, *Ossessione*, appears to be influenced by his operatic culture. In *Ossessione* Visconti also shows how in the real world Verdi was sung, amateurishly, in inns, taverns, in the streets. In so doing he gives us a glimpse of Italy’s own obsession with Verdi. He shows how Verdi’s music was part of Italy’s culture among common people. Most importantly, Visconti represented common people’s personal dramas in a way that make them akin to the heroes and heroines of Verdi’s operas. In so doing Visconti radicalized the democratic mission of a composer who conferred nobility even to a courtesan.” Tradução própria. Em: *Visconti’s Verdi*, disponível em <http://magazine.italianjournal.it/viscontis-verdi/>, Acesso em 30 de março de 2014.

do cinema, e das explorações que este convidaria. O autor aponta também, em sua análise, que a aparição do diretor Blasetti com o fundo musical da ópera aqui descrita o aproxima com a figura do charlatão contida ali. Mais tarde, Visconti se defende, afirmando:

Somos todos charlatões. Nós, diretores. Somos nós quem colocamos ilusões nas cabeças das mães e filhas. Somos nós quem tiramos pessoas das ruas e é isso que fazemos errado. Nós vendemos uma poção do amor que não é poção alguma: como na ópera. É só vinho *Bordeaux*. O tema do charlatão não se refere só a você, mas também a mim.”<sup>6</sup> (DONIEL-VALEROSSE & DOMARCHI, 1957, p. 6. Tradução para o inglês de responsabilidade dos autores)

Assim, em meio à música de Visconti, iniciam-se os créditos. Este filme, tais quais os anteriores (*Ladrões de Bicicleta* e *Alemanha Ano Zero*), seguem padrões de abertura semelhantes: os créditos principais contêm o título do filme, os nomes dos principais astros e membros da equipe. Porém, o que primeiro aparece com destaque é o nome de Anna Magnani<sup>7</sup>. Seu realce é interessante, pois o uso de atores não-profissionais é uma das principais características do movimento neorrealista. O nome da atriz é anunciado antes mesmo do nome do filme ou do diretor, e esta é uma novidade quando confrontamos esta abertura às das outras obras aqui analisadas. A transição no cinema e a fase que conta com o fim do neorrealismo inclui também o apelo a novas técnicas, e a ênfase dada àquela que se torna uma das maiores musas do cinema italiano da época tem a intenção de chamar a atenção do espectador.

Vale comparar, desta forma, com o momento pelo qual passava o cinema hollywoodiano do período.

Quando Antonio Ricci, de *Ladrões de Bicicleta*, colava cartazes, os pôsteres traziam chamadas para os filmes da época. No momento em que tem sua bicicleta roubada, assim como alguns minutos antes enquanto é instruído

<sup>6</sup> No original, “we are all charlatans. we directors. It is we who put illusions into the heads of mothers and daughters. It is we who take people from the streets and that is where we do wrong. We sell a love potion which is not a potion at all; [as in the opera]. It is just Bordeaux wine. The theme of the charlatan doesn’t refer to you but also to me.” Tradução própria.

<sup>7</sup> Anna Magnani é um dos grandes nomes do neorrealismo. Sua estreia se dá em um filme de Vittorio de Sica, *Teresa Venerdì*, de 1941, mas a atriz consagra-se em 1945, no já citado *Roma Cidade Aberta*, de Rossellini.

ao ofício, Antonio cola cartazes de Rita Hayworth. Pelo cartaz, possivelmente trata-se de *Gilda*, de 1946, filme que imortalizou a atriz. Interessante é perceber que não temos menção visível ao título do filme, enquanto o nome da artista aparece em letras garrafais. Assim acontece com o destaque a Anna Magnani, o primeiro da seleção de filmes aqui trazida que conta com uma real “celebridade”. O nome da atriz vem seguido, então, do título. Após apresentação do elenco e equipe, o único nome que merece tanto destaque quanto o de Magnani é o do próprio diretor, Visconti. Semelhante abertura ocorre em *Obsessão*, também de Visconti, com o destaque dado a Massimo Girotti<sup>8</sup>.

Conforme conceituam Aumont e Marie (2006), a inserção do cinema como objeto também da economia capitalista cria uma espécie de *star system*. O produto deste *star system* seria a *star* (“estrela”), “a atração principal, supostamente irresistível do filme em que ela aparece” e que teria capacidade, de tal modo, de não somente cativar o espectador, mas também de tornar-se “representante intransponível da sociedade (e do momento histórico) que a produz” (AUMONT e MARIE, 2006, p. 278-279). Em outras palavras, analisando o *star system* como fenômeno social da modernidade, o público cria com o ator uma espécie de vínculo, projetando-se e estabelecendo uma espécie de identificação. Sobre isso, pontua Giselle Gubernikoff (2009) em artigo:

A estrela não só representava uma personagem, no sentido de interpretar, mas ela também personificava a melhor maneira que um indivíduo pode tomar diante dos problemas da vida. O *star system* trabalha sobre esses estereótipos recorrentes na sociedade e que permitem uma identificação do espectador através de traços de personalidade e expectativas comuns à maioria deles. (GUBERNIKOFF, 2009, p. 71)

Segundo a autora, além de modelo de comportamento, o ator é antes de tudo um produto industrial. Sobre o mesmo assunto, Morin (1997) entende que os corpos das grandes estrelas de Hollywood são, na verdade, assim como a

---

<sup>8</sup> Sorlin faz análise interessante da abertura de *Ossessione* em *Sociologia Del Cine*, que inclui não só os créditos de abertura, mas também a aparição da estrela (no caso, o galã). Para isso, ver Sorlin (1985, página 143).

matéria-prima do capitalismo industrial, transformados em produto: a diferença aqui é que não destinados ao consumo material, o capitalismo cinematográfico tenta conquistar o imaginário do seu público.

Ainda pensando na relação entre sociedade e o capitalismo, quando analisados do ponto de vista do espetáculo, Guy Debord (1997) coloca que “a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação” (DEBORD, 1997, p.13). Com base nesta tese, a primeira de uma série que o autor formula em sua obra *A Sociedade do Espetáculo*, teatralidade e representação tomaram conta da realidade, tornando então o real e autêntico meramente ilusórios. Assim, as relações interpessoais seriam mediadas pela imagem, pela aparência, e o espetáculo então estaria nestas relações. Influenciado diretamente pela corrente marxista, Debord pensa em um espectador passivo, e no espetáculo como forma de afirmação do modo de produção dominante (no filme, este modo de produção estaria implícito na obra desde seu momento de produção). Como resultado desta influência marxista, o autor considera que

Quanto mais ele [*o espectador*] contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte. (DEBORD, 1997, p.24)

O que veremos no correr da trama é uma mulher que, apaixonada pelo cinema e pelas supostas portas que ele abriria (e que permitiriam alcançar fama, sucesso, reconhecimento, status, dinheiro), deposita em sua única filha todas as esperanças e economias da família para que ela pudesse ter maiores chances em uma audição, ignorando então todas as demonstrações que recebe, ao longo do filme, da dificuldade que é entrar e manter-se no mundo cinematográfico: a atriz desempregada que oferece aulas a sua filha; a montadora que, depois de aparecer em dois filmes, é colocada na sala de montagem, pois não é, de fato, uma atriz; e até mesmo Anovazzi, homem que promete ajudar Maddalena em troca de dinheiro, mas que é despedida da

*Cinecittà* na primeira oportunidade. Idealizando assim um futuro perfeito, Maddalena acaba por afastar-se pouco a pouco da realidade por ela vivida.

Seguindo a análise da abertura, nos momentos seguintes percebemos que a apresentação musical acontecia dentro de um estúdio de um programa de rádio. Tal programa está inserido na trama, pois é ele que anuncia o tema central do filme logo de início. Diz o locutor que uma produtora de cinema, a *Stella Film*, acaba de anunciar um concurso que elegerá uma garota entre seis e oito anos. Trata-se da escolha de uma menina “tipicamente italiana” para fazer parte de um filme. A pausa “propagandista” termina e o grupo volta a tocar, como se não houvesse sido interrompido.

#### 4.2 Do filme

Um breve corte nos leva a primeira cena externa, fora de estúdio. Uma multidão está reunida em torno do que parece ser o cenário de um filme em processo de filmagem ou em construção, já que sabemos tratar-se do *Cinecittà*<sup>9</sup>, conforme anunciado na transmissão de rádio. O diretor do filme para o qual será selecionada a garota, Alessandro Blasetti<sup>10</sup>, julgará ele mesmo as candidatas. Em pouco tempo, a multidão – agora composta quase que predominantemente por mulheres – entra desesperadamente em uma espécie de galpão que acabava de ser aberto. Na confusão, uma mulher fica para trás e, desesperada, afirma assustada, que perdera sua menina. Alguns homens que ajudavam na tarefa de organizar a multidão tentam ajudá-la, anunciando o nome da garota no megafone: Maria Cecconi (Tina Apicella).

Dentro do galpão, mães de meninas inquietas esperavam pela seleção. Alguns letreiros traziam dizeres e anúncios do filme: **Bellissima, La piu bella bambina de Roma** (a mais bela garota de Roma), **Concurso Stella Film, Oggi – Domani – Mai** (aquele que será o título do filme, Hoje – Amanhã -

<sup>9</sup> *Cinecittà* é um complexo de teatros e estúdios cinematográficos, idealizado por Benito Mussolini e inaugurado em 1937.

<sup>10</sup> Se um dos predicados do movimento era uso de atores não-profissionais, que pudessem conferir ao papel a real essência da personagem, Blasetti atua como ele mesmo. Diretor italiano com obra vasta nas décadas de 30, 40 e 50, Blasetti era uma das autoridades do *Cinecittà* durante os anos de fascismo, e conhecido pela sua simpatia ao regime.

Nunca<sup>11</sup>). Reparemos aqui que o título do filme, que conta com três palavras, faz menção ao presente e ao futuro, mas nenhuma menção ao passado. Trataremos disso em breve, mas vale considerar que os outros filmes não apresentavam em sua trama, como este, uma preocupação com o futuro, um adiamento do prazer para que se possa, posteriormente, satisfazer-se.

Blasetti, responsável pela seleção, é cercado por familiares que tentam a todo custo apresentar suas garotas. Todos os “juízes” do concurso são homens. A primeira menina a se apresentar tem, como talento, imitar Betty Grable. A menina dança e mostra as pernas, levantando o vestido para exibi-las. Betty Grable, famosa *pin-up* que ganha destaque em pôsteres durante a II Guerra Mundial, é também ícone sexual na Europa. A garota que a imita tem onze anos, e por duas vezes ouvimos que a idade, entre seis a oito anos, era o critério de seleção. Apesar de ultrapassar a faixa etária estipulada, a menina recebe um número que a permite continuar no concurso. Outras duas meninas são apresentadas. A segunda canta uma música infantil e a terceira, está vestida de chinesa.

Façamos uma pequena digressão sobre a maneira como entra na trama esse elemento central para o interesse da Sociologia: um concurso de beleza no pós-guerra.

Conforme nos aponta Stephen Gundle (1999) em seu ensaio sobre a beleza feminina e sua relação com a construção de uma identidade nacional no período do pós-guerra, a Itália sempre teve sua identidade apoiada na construção (não somente feminina) do Belo, mas é somente com o fascismo que se propõe uma analogia entre a beleza e a superioridade. Segundo o autor, o regime propunha uma visão que ele chama de “anti-modernista” do feminino, que qualificava os atributos associados à mulher do campo, tais quais modéstia, simplicidade e submissão:

O discurso da beleza feminina também serviu para enaltecer o anti modernismo fascista na medida em que as características da feminilidade moderna urbana (cosméticos, moda, consumo e assim por diante) eram consideradas “não-italianas”, e a beleza italiana era identificada com a modéstia, simplicidade e submissão, que eram vistos como atributos da mulher do campo. Durante a campanha

---

<sup>11</sup> “Oggi, Domani, Mai” é um romance publicado em 1932, pelo escritor italiano Riccardo Bacchelli.

demográfica do regime, valores como estes serviram para fins tanto práticos quanto ideológicos.<sup>12</sup> (GUNDLE, 1999, p. 359)

O discurso a respeito da mulher muda, de acordo com Gundle (1999), a partir de uma série de fatores, que incluem a penetração das grandes modelos dotadas do *sex appeal* através dos filmes hollywoodianos e das revistas (que tinham circulação restrita durante os anos de fascismo), e a imagem de liberdade e emancipação que estas mulheres traziam consigo; a liberação, em 1946, do voto feminino e da conquista da plena cidadania; dentre outros elementos. Contudo, as revistas italianas procuravam a “verdadeira mulher italiana”, aquela que pudesse representar a nação em sua essência, norte e sul. Em trecho do artigo, o autor aponta para a chamada de uma revista, que pela primeira vez trazia uma mulher “comum”:

Em 14 de setembro de 1950, Epoca retratou uma garota comum na capa da sua primeira edição com o título “Liliana, a garota italiana”. Em advertência no interior da revista lia-se: “Nós escolhemos Liliana em um sábado de setembro, no lago, porque seu dia de liberdade pertence à vida cotidiana; esta é a revista que conta sua história, procura sua imagem na multidão, liberta sua imagem e a traz para nossa atenção; em resumo, transforma você em um líder nos dias de hoje”.<sup>13</sup> (GUNDLE, 1999, p. 367)

Os concursos de beleza infantil tinham a mesma preocupação estética daqueles destinados aos adultos, de mostrar ao mesmo tempo uma garota bonita e que representasse a Itália. A imagem de Maria não é sexualizada no filme. Pelo contrário, algumas meninas abusam de danças provocantes e roupas curtas, mas a protagonista em questão não se porta da mesma maneira.

<sup>12</sup> No original, “*The discourse on feminine beauty also served to bolster Fascist anti-modernism insofar as characteristics of modern urban femininity (cosmetics, fashion, consumption, and so on) were deemed to be ‘un-Italian’, and Italian beauty was identified with the modesty, simplicity and submissiveness that were seen as attributes of rural women. During the regime’s demographic campaign, such values served practical as well as ideological ends.*”. Tradução própria.

<sup>13</sup> No original, “*On 14 September 1950, Epoca featured an ordinary girl on the cover of its first issue with the caption ‘Liliana, Italian girl’.* A notice on an inside page read: ‘*We chose Liliana, on a September Saturday, at the lake, because her day of freedom belongs to everyday life; this is the magazine which tells your story, looks for you in the crowd, frees your image and brings it to our attention; in short makes you a leader in today’s world.*’”. Tradução própria.



Mesmo com a criação do *Miss Italia* no entre guerras, é no período pós 1946, com o seu ressurgimento, que o concurso corrobora com a promoção de uma nova imagem da mulher italiana que queriam em voga. Uma mulher livre, solteira, voluptuosa tal qual a veiculada pela propaganda americana. Não à toa, muitas das concorrentes tornam-se grandes ícones do cinema: é o caso de Gina Lollobrigida, ou vencedoras de concursos locais, como Sophia Loren. Este tipo de concurso, em um contexto liberal, foi muito criticado pelas autoridades católicas ainda muito fortes no país. Para os religiosos, a redução da mulher a objeto e a medição de seus atributos físicos confrontava a moral, chegando a elaborar um artigo, que segundo Gundle (1999):

Chamava por uma intervenção das autoridades civis e políticas para que tais concursos fossem limitados, ainda que reconhecendo que isso era difícil em um contexto liberal. Achava-se que a medição de estatísticas vitais das mulheres, a redução da mulher ao corpo, o papel das revistas ilustradas e outros interesses comerciais, incluindo produtores de fragrâncias e cosméticos, eram ofensivos. [...] Fazer parte ou organizar concursos como estes eram considerados um “pecado grave”. O que os católicos se opunham era a substituição de uma avaliação moral da beleza da mulher por uma nova, comercial, que a avaliava unicamente “por seu charme exterior, seu gestos graciosos, sua voz, olhos ou cabelos encantadores” (GUNDLE, 1999, p. 370)<sup>14</sup>

De acordo com eles, a beleza do gênero feminino passava agora a ser julgada por critérios exclusivamente comerciais<sup>15</sup>.

Neste momento em que uma nova imagem da mulher passava a ser veiculada pela imprensa, temos um filme como *Belíssima*, que aborda o feminino diante deste meio comercial que o cinema se tornava. Contudo, não

---

<sup>14</sup> No original, “The article called for the intervention of civil and political authorities to limit such contests, while recognizing that this was difficult in a liberal context. It found the measuring of women’s vital statistics, the reduction of woman to a body, the role of illustrated magazines and other commercial interests, including fragrance and cosmetics producers, offensive. (...) Taking part in or organizing such contests was deemed a ‘grave sin’. What Catholics objected to was the substitution of a moral evaluation of the beauty of a woman by a new commercial evaluation that valued her only ‘for her exterior charm, her gracious ways, her enchanting voice, eyes or hair’”. Tradução própria.

<sup>15</sup> Aqui, cabe um adendo. Há cerca de um ano, a final do *Miss Italia 2013* não fora transmitida em rede aberta pela primeira vez em vinte e cinco anos, em uma clara posição conservadora por parte da emissora estatal RAI. Em entrevista, a presidente Anna Maria Tarantola considera o concurso um anacronismo sexista, que reforça uma visão bidimensional da mulher – ou a dona-de-casa, ou a *showgirl*. Para mais informações, vide <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2488237/Miss-Italia-beauty-contest-dropped-state-TV.html>. Acesso em 07 abr. 2014.

falamos de um concurso feminino que elegerá uma miss adulta, mas um concurso infantil, que elegerá uma garota a fazer parte de um filme.

Voltando ao filme, passamos para uma cena externa, quando a mãe finalmente encontra sua filha, Maria Cecconi, próxima de uma piscina. Ao que parece, não estão mais nas redondezas dos estúdios, mas em uma área residencial. A mãe percebe o vestido sujo e amarrotado da garota, grita, dá-lhe um tapa e põe-se a arrumá-la para que possam retornar ao concurso. São contrapostos aqui os desejos da menina e a ambição da mãe. Um homem aproxima-se, confortando a mãe e afirmando que, quando sujas e despenteadas, as meninas parecem mais simpáticas, estimulando-a a não desistir da competição. Oferece-se, inclusive, para acompanhá-las de volta ao estúdio. Proativo, elogia Maria, dizendo tratar-se de uma menina fotogênica e amável, mas percebemos que seu interesse maior estava na mãe quando, concordando que a garota era “realmente uma gracinha”, afirma preferir as mães.

Mãe e filha entram de maneira ruidosa no estúdio, que ouvia em silêncio uma garota cantar. Interpõem-se às outras concorrentes que aguardavam pacientemente sua vez de se apresentar. A aparição gera certo tumulto, já que a mulher ignorava aquelas que esperavam antes, mas argumentava que perdera a filha e que só por isso tinha ficado para trás. Perguntam o nome da menina e ela, em um grito, responde: “Maria!”. “Maria de que?”. A garota continua em pose, como se não tivesse ouvido o que Blasetti disse, e sua mãe cochicha algo em seu ouvido. Ao tentar falar seu sobrenome, o diretor entende: “Giacconi”. Cabe a mãe então desfazer o mal entendido, e corrigir o sobrenome para “Cecconi”. Ao apresentar-se percebemos, inicialmente, que a garota “gagueja um pouco”. O diretor alarma a mãe, informando que a idade média era de seis a oito anos, mas novamente a mãe se apressa a dizer que a garota tem sim, sete anos. Vendo a expressão de dúvida do diretor, ela defende a filha, dizendo que Maria quase não crescera naquele ano. De fato, ela era menor que as outras participantes, o que desperta a desconfiança dos jurados.

Após apresentar-se a menina precisa, como as outras, mostrar algum de seus talentos. Quando questionada sobre “o que sabe fazer”, a menina dispara: “VENEZA!”. Vendo que o diretor não entendera, a mãe logo explica que a garota declamará o poema “Veneza”, de autoria desconhecida. Ao fim, as

pessoas ao redor aplaudem o jeito ingênuo da criança, tal como o faz o diretor. A mãe, orgulhosa, beija-a na testa e confirma que a garota nunca tinha recitado tão bem. Durante a apresentação, ambas estão lado a lado, com as mãos na cintura e na mesma posição, como se ambas estivessem sendo entrevistadas. Nota-se que a mãe teve que intermediar absolutamente todo o diálogo da garota com a equipe, mas, ainda assim, a garota passa desta fase da seleção. Em todo o momento até o fim da audição fica claro que o sonho do cinema não era da garota, mas de sua mãe.

A presença da criança como protagonista, pois, tem um estatuto diferente em *Belíssima* quando a comparamos aos outros dois filmes, talvez se aproximando mais do filme *Ladrões de Bicicleta*. Afinal, é Anna Magnani (Maddalena) que sonha, deseja e corre atrás de seu sonho, encontrando na filha o instrumento de busca de felicidade. No entanto, e isso é crucial, é ela, Maria, a criança que sofre todo o movimento dessa busca, é ela quem reage a uma série de ações sobre as quais não tem controle e, por isso padece, aspecto que pode ser notado em dois aspectos-chaves do filme. O primeiro, quando, sozinha, chora na cama; o segundo, quando, também sozinha, chora ante a câmera do teste. Apesar de a garota chorar em diversos momentos do filme, estes dois choros em específico são fundamentais, pois diferem em qualidade do choro da criança abandonada e assustada de outras passagens. O chorar nas duas situações apontadas é o choro da angústia, mais adequado na representação do choro de adultos do que no de crianças. Vítima dos sonhos da mãe, dos testes da máquina, do julgamento adulto (na escola de dança, diante da atriz falida ou dos produtores do filme *Oggi domani mai* etc.), é a criança quem padece, sofre, recebe e reage ao movimento que a rodeia. Neste sentido, Maria é mais protagonista que Bruno Ricci, já que o garoto acompanha o pai em sua busca, enquanto a menina é toda a esperança da mãe. Assim, é possível retomar a lógica mimética estabelecida entre Antonio e Bruno Ricci (pai e filho de *Ladrões de Bicicleta*) e aplicá-la aqui a mãe e filha, Maddalena e Maria Cecconi.

O que vemos em seguida são cenas cotidianas de um almoço: algumas pessoas que, em torno da mesa, falam sobre o futebol e a esposa de

Spartaco<sup>16</sup>, Maddalena (Anna Magnani), a mãe de Maria. Uma senhora idosa os serve e uma garota os observa. A senhora critica Maddalena. Era domingo e a mulher saíra com a criança, dizendo que aplicaria uma injeção, mas ainda não voltara. Os homens recriminam o marido por não “impor respeito”, mas vemos um sinal do início de uma libertação feminina que Gamble citara: por mais que o homem pareça preocupado e seja, mais tarde, grosseiro com a esposa, nada pode fazer se ela dissera que daria uma injeção em um doente, já que esse é seu trabalho. Ao levantarem, vemos que haviam ainda duas mulheres sentadas à mesa com eles, mas que não participavam da conversa, assim como uma garota que aparenta ter pouco mais de dez anos. Quando chegam, mãe e filha correm a Spartaco para dar a novidade: que a garota tinha sido uma das escolhidas. O homem não lhe dá muita atenção, mas se confirma que, ainda que rude, a mulher se impõe. Diz que quer ir ao jogo com os homens, mas seu marido diz que não, que a mulher deve alimentar a filha, que está sem comer. Insistindo, diz que quer ir ao cinema. Apesar de ter, de certa forma, “obedecido” seu marido, é possível notar que Maddalena é uma mulher relativamente independente. Trabalha e sai sem que o marido saiba do seu paradeiro.

O que é interessante considerar é a imagem de família que aqui é transmitida, quando comparada aos outros filmes. Em *Ladrões de Bicicleta*, Bruno tem pai, mãe e irmão (ainda bebê), mas é o único responsável pelo sustento. Seu pai, que estava desempregado há algum tempo, dura um dia no novo trabalho. Sua mãe é dona de casa. Em *Alemanha Ano Zero*, a família não é assim estruturada. Temos Edmund, pai e irmãos, sendo ele o caçula. Seu pai está acamado, sua irmã vive ganhando objetos de soldados americanos e os

---

<sup>16</sup> Já de início pode-se pensar que o nome escolhido pelo diretor contradiz o personagem: Espártaco, um dos gladiadores mais famosos da história italiana e aquele que comandou a última rebelião contra a servidão e ícone da Itália moderna. Contudo, Spartacus de Visconti não é submisso, mas cede às vontades de sua esposa. Embora o filme conte com cenas de violência doméstica, Maddalena tem total liberdade, conforme demonstra a primeira fala na qual refere-se à esposa. Consideramos também que, não só neste filme, mas também nos anteriores escolhidos para esta análise, alguns personagens (primordialmente masculinos) são diminuídos e aparecem como mais fracos, oprimidos, submissos. No caso de *Belíssima*, julgamos acontecer com Spartacus exatamente como oposição à personagem de Anna Magnani, estrela do filme. Em *Ladrões de Bicicleta*, Antonio é a prova disso e, em *Alemanha Ano Zero*, tanto o pai como o irmão de Edmund aparecem assim, indefesos. Acreditamos que isso aconteça para que seja possível engrandecer os protagonistas.

revendendo, e seu irmão mais velho, ex-soldado, vive escondido. Maria tem, não somente pai e mãe, mas também avó e tios. Esta primeira imagem de homens reunidos em torno de uma mãe, que serve almoço e café, enquanto se preparam para ir ao estádio e assistir uma partida de futebol, apresenta-se de modo descontraído. Em muito difere da imagem de Bruno e Antonio Ricci no momento em que jantam em um restaurante. Apesar da felicidade demonstrada por pai e filho, o não-pertencimento àquele lugar fica claro pelas imagens. São esnobados pelo garçom, e não se portam como o esperado em uma ocasião como aquela. Bruno, o garoto, sente-se desconfortável ao perceber o olhar reprovador de uma família que come ao lado deles. A situação de Edmund, em *Alemanha Ano Zero*, é ainda mais distinta. A única ocasião de reunião de família ao redor da mesa é quando seu pai, que estava internado, volta para casa. Quase não tem comida para todos, e é o exato momento em que Edmund dá ao seu pai o remédio que culminará na sua morte. Um momento de inegável tensão, já que vemos o protagonista pensando e repensando seu ato até, por fim, despejar o conteúdo na sopa do pai. Mas em *Belíssima*, o momento não é de tensão, mas de confraternização. Fazem-se piadas e todos aqueles ao redor da mesa mostram-se confortáveis com a situação. Rossellini e De Sica tem como ponto importante de seus filmes a discussão sobre o desemprego. Spartaco trabalha, sua mãe é dona de um restaurante, Maddalena aplica injeções de insulina. Nenhum deles beira a miséria, muito pelo contrário. Enquanto a mãe se concentra em transformar a filha em estrela, Spartaco tenta um financiamento para que mudem do apartamento para uma casa própria.

É interessante pensar os problemas de gravação relatados em *Alemanha Ano Zero*, e como eles servem para pensar a Itália e Alemanha do período. Segundo Peter Brunette em livro intitulado *Roberto Rossellini*, as cenas internas do filme foram gravadas na Itália, e não na Alemanha, pois, mesmo que com os gastos de levar o elenco todo para a Itália, isso seria financeiramente mais viável que manter toda a equipe de filmagem na Alemanha. Porém, o elenco alemão engordou tanto no período de dois meses, que foi obrigado a parar as filmagens por algumas semanas para que os atores entrassem em dieta:

Durante o mês em que estavam em Roma, o faminto elenco alemão começou a comer tanta massa que cresceu imensamente: “Os fragmentos não encaixavam na mesa de edição, porque os atores altos e magros andando pelas ruas de Berlim e aproximando-se de uma porta, quando a porta era aberta, eram outra pessoa, bem alimentada e com o rosto saudável”. A filmagem foi suspensa por duas semanas enquanto os alemães entravam em dieta.<sup>17</sup> (BRUNETTE, 1996, p. 77)

Ainda que essa informação seja dada pelo autor em caráter de “fofoca”, é impossível desvinculá-la das imagens veiculadas nos outros dois filmes. Em *Alemanha Ano Zero*, a situação de Edmund é distante. O garoto chega a roubar comida durante a noite, para alimentar a família. Em *Ladrões de Bicicleta*, o estranhamento de pai e filho em um restaurante parece sugerir que aquilo não era algo cotidiano na vida de pessoas da classe social de Bruno e Antonio Ricci. Além desta cena, há também o momento em que pai e filho entram em uma igreja, lotada de fiéis que receberiam uma refeição dada pela instituição religiosa. Vemos então, em *Belíssima*, uma mesa bem disposta e pessoas ao redor desta comendo tranquila e descontraidamente, mesmo que pertencentes às classes trabalhadoras. Esta imagem é um tanto distante daquela representada pelo cinema nos anos anteriores. Seria possível então que a situação econômica das classes baixas tenha mudado tanto em tão pouco tempo?

Além da constante presença do restaurante e dos italianos bem alimentados, um elemento aparece aqui com maior destaque que nos outros filmes: as formas de lazer e entretenimento presentes na vida cotidiana. Em *Alemanha Ano Zero* não temos sequer referência a nenhum tipo de entretenimento presente no dia-a-dia de Edmund. Ainda que tenhamos a presença de um gramofone, ele é usado apenas para fechar um negócio, qual seja vender o disco com o discurso de Hitler para um comprador. Em *Ladrões de Bicicleta*, a configuração é um pouco distinta. O ofício de Antonio Ricci é colar cartazes de cinema, tornando então o cinema presente na trama. Além deste, o futebol, elemento forte na Itália. Ainda que a dupla não vá ao jogo, cruza com um grupo de torcedores que se dirigem à partida. Destaco aqui que

---

<sup>17</sup> No original, “During the month that they were in Rome, the starving German cast had begun to eat so much pasta that they grew immense: “The pieces didn’t go together on the editing table, because the tall and thin gentleman walking the streets in Berlin, and approaching a door, when the door was opened, was another person, well fed, and with the face of well-being.” Filming was suspended for two weeks while the Germans went on a diet.” Tradução própria.

este grupo não está bem vestido, tal como está a família no restaurante, mas parece tratar-se de pessoas de classes mais populares.

De acordo com Elisabetta Girotto (2013), é com a imposição de um “sabato fascista” que o tempo livre passa a fazer parte do cotidiano e do imaginário coletivo italiano, e o crescimento econômico do país no período do pós-guerra permitiu práticas antes somente acessadas por uma burguesia, bem como férias em algum lugar de veraneio, ou domingos de passeio com a família. Estes momentos de lazer eram, neste momento, não somente impulsionados pelo Estado, mas também veiculados pela propaganda norte-americana, que os encorajava:

Por um lado o Estado com a sua propaganda procura acelerar o processo de transformação cultural da família, através da representação de novos modelos e estilos de vida de tradição americana. Por outro, através das imagens amadoras emerge uma certa reticência por parte das famílias no abraçar de práticas distantes do seu tempo quotidiano. As famílias parecem ao mesmo tempo desorientadas e fascinadas pelos processos de mudança e pelas novas propostas da sociedade de massa. (GIROTTI, 2013, p. 294)

Em *Belissima*, os elementos que se associam ao lazer multiplicam-se quando comparado aos outros filmes. Primeiramente, o rádio e os concertos por ele transmitidos. Em segundo lugar, o mais forte dos apresentados e que faz parte da trama, o cinema. Por fim, o futebol, que aparece em mais de um momento, é outra demonstração do entretenimento na vida cotidiana.

As cenas seguintes sustentam ainda uma hipótese de mudança no comportamento, derivada do crescimento econômico do país.

Novamente, uma cena externa, agora de uma área residencial. No pátio de um conjunto de prédios foi armado um palco e algumas garotas dançam coreograficamente, enquanto ouve-se a voz de um homem ao fundo coordenando-as. Neste mesmo palco será projetado um filme à noite. Com um plano mais geral, a câmera revela a região, acompanhando de longe o palco, e passando por um varal com roupas estendidas e uma área reservada para um poço e algumas plantas. Mesmo que a construção se assemelhe àquela que abre o filme *Ladrões de Bicicleta*, configurando um conjunto de apartamentos provavelmente de classe mais popular, parece um ambiente mais tranquilo.

Primeiro, poucas pessoas transitam por ali, mesmo com o poço. Nas primeiras cenas de *Ladrões de Bicicleta*, o movimento na área residencial é consideravelmente maior que neste filme. É possível compreender, ainda que de forma dedutiva, que a região estava vazia porque os adultos trabalhavam, diferente do outro filme, no qual homens se amontoavam por empregos. De um plano aberto, como que ambientando o espectador à realidade daquele conjunto habitacional, a câmera começa então a aproximar-se de seu objeto, Maria, que caminha saindo do prédio em direção ao pátio. A câmera se posiciona a uma distância média de Maria, que chama por uma moradora que está na janela. A música do ensaio é alta, o que faz tanto a menina quanto a vizinha (Sra. Molteni, como a garota a chama), gritarem. Maria procura sua mãe, e a cena a retrata de modo peculiar: a garota está no centro da imagem, mas ainda tem muito espaço à sua volta. Parece pequena e extremamente indefesa na ocasião. A mulher chama por Maddalena, que está em outro apartamento aplicando uma injeção, novamente aos berros. De maneira caricata, as mulheres são aqui representadas como italianas de fato: falando alto e gesticulando em demasia, tal como o senso comum caracteriza o povo italiano. Em um diálogo, ainda gritado, a garota diz que uma senhora está na sua casa, pedindo café.

Estamos então, depois disso, na primeira cena no interior de uma casa. A senhora que Maria diz esperar pelo café está então dentro do apartamento de Maddalena, mexendo no armário. Vemos que ela pega algo e coloca na bolsa, discretamente. Mexe em canecas e cheira seu conteúdo, até achar uma tigela de ovos. A menina gagueja que sua mãe virá em breve, enquanto a mulher continua a inspecionar os armários, sob o olhar de Maria. A mãe corre ao apartamento, cantando. Encontra duas mulheres nas escadas e anuncia para as duas que Maria tinha sido escolhida na primeira fase de testes. A segunda mulher dá de ombros e a chama de fanática. Ainda enquanto desce, ela passa por crianças brincando nas escadas. Maddalena é, dentre as mulheres mostradas até então, a mais sensual. Seu decote tem sempre o colo à mostra com uma camisa desabotoada, seu cabelo preto sempre mal preso, caindo sob o rosto. As outras mulheres que cruzam seu caminho (seja no estúdio ou na escada) parecem mais carrancudas, sérias, com roupas que cobriam mais seus corpos e cabelos brancos.



A casa de Maria é um pouco diferente da de Edmund, mas assemelha-se mais a de Bruno. As paredes aqui são forradas por papel de parede e o apartamento, mesmo que não suntuoso, tem mais móveis, cortinas, mais objetos visíveis. A senhora procurava café, mas encontra ovos e os come ainda crus, afirmando: “Deus vê e providencia” (em italiano, *Dio vede e provvede*<sup>18</sup>). Quando Maddalena chega ao apartamento, Maria está em pé em uma das janelas enquanto a mulher come seus ovos. A senhora, pega desprevenida, engasga e se apresenta como uma atriz desempregada, Tilde Spernanzoni, e tenta convencer a mãe que a menina precisa de aulas de atuação – obviamente a serem pagas. A mulher diz-se muito cansada para trabalhar, mas sua imagem de decadência (sua aparência desanimada, seu olhar distante e o fato de estar ali roubando ovos) tem um claro objetivo de atentar para um fato importante: a instabilidade da carreira cinematográfica. Ainda que Maria ganhasse o concurso, isso significaria pouco em uma trajetória como grande atriz. Mesmo que a ex-atriz demonstre segurança quanto a seu ofício e insista na necessidade quase imprescindível de aulas de atuação, sua atitude e feição confirmam sua pobreza.

A cena a seguir chama atenção: Maddalena posiciona-se frente a dois espelhos, um maior e outro menor, de maneira que ambos os espelhos a refletem. Seu reflexo fica, de acordo com o tamanho dos espelhos, um menor e outro maior, de modo a parecer mãe e filha, lado a lado. Schlesener (2009) aponta que o conceito de *mímesis* na obra de Benjamin se apresenta como a capacidade de reconhecer e produzir semelhanças que estabeleçam um vínculo. Retomando a discussão sobre a *mímesis*, iniciada no capítulo que se debruçou sobre o filme *Ladrões de Bicicleta*, na relação de Antonio e Bruno, filho imita o pai. Porém, quando se trata de Maddalena e Maria, a relação se dá de maneira diferente. Neste sentido, é possível retomar a lógica mimética estabelecida entre Antonio e Bruno Ricci e pensar aqui a relação mãe e filha, Maddalena e Maria Cecconi. Maria não imita a mãe, pelo contrário, a mãe quer sim, que se estabeleçam semelhanças ao máximo entre as duas. Porém, talvez pelas pressões sociais impostas a Bruno e que não são impostas a Maria, o garoto tem a todo o tempo a preocupação de fazer-se parecer crescido ou

---

<sup>18</sup> Provérbio italiano que baseia-se na passagem do livro Gênesis 22:14.

adulto. Assim como Edmund, de *Alemanha Ano Zero*, pouco brinca ou se desconcentra. Maria, por sua vez, está sempre suja, brincando, vagando pelo pátio e sua mãe sempre a limpá-la e arrumá-la. Neste momento em que Tilde, a atriz frustrada, sai do apartamento e as duas se aprontam para ir ao fotógrafo, a maneira como Maddalena arruma a filha mostra que quer sim, torná-la ao máximo parecida consigo mesma. Segundos antes, em frente ao espelho, Maddalena afirma não ter sido atriz porque não quis, enquanto em seu diálogo questionava o que seria a representação. Depois, penteia a filha de modo a torná-la semelhante: “Para trás, como a mamãe.” (os outros penteados caíram mal e a mãe disse: “Como está feia!”). Esta constante tentativa de Maddalena em tornar Maria parecida com ela demonstra claramente as expectativas que deposita na filha quanto ao futuro, mas não somente. É visível que tudo que Maddalena quis ser está sendo projetado em Maria, como se pela garota fosse possível alcançar o sucesso que a ela não foi palpável. Todo o tempo, a mãe quer tornar a filha parecida com ela, se não em gestos, em aparência. Maddalena recrimina a garota por seus problemas fonoaudiológicos: a menina gagueja notoriamente desde sua primeira fala no filme, mas em diálogo a mãe percebe que Maria “assovia” quando fala o “s”. Porém, ao ouvir-se falar, entende que ela também assovia a consoante, concluindo que é um problema genético, forçando uma semelhança – ainda que negativa - inexistente.

A sequência seguinte se inicia na casa do fotógrafo. Uma cena que, ao meio, temos porta aberta, através da qual uma garota qualquer se arruma, provavelmente a próxima a ser fotografada, já que o profissional entrega à mãe um livro com algumas poses possíveis. A câmera que fotografará Maria encontra-se à esquerda, direcionada para a câmera que filma. À direita, um espelho reflete Maddalena em miniatura, de preto. O posicionamento da câmera nos indica que a cena está sendo observada pelos olhos de Maria, imóvel posando para a foto. A mãe vai logo arrumá-la antes que a foto fosse batida, e agora o que o espectador vê é a imagem das duas através da câmera do fotógrafo. A menina permanece estática, e a imagem está invertida pelo orifício da câmera escura. Enquanto sua mãe ergue seu rosto, de uma hora para a outra, Maria começa a chorar. A mãe da outra garota, que agora já está pronta e vestida de bailarina, interfere afirmando que é claro que Maria não

está acostumada, exaltando e exibindo sua filha e diz ser necessário dançar, pois a garota escolhida terá que dançar também. A outra garota (Srta. Isabella, como o fotógrafo a chama pouco depois) dança como que provocando Maddalena. Ao ser fotografada, Maria se assusta com o estouro da câmera, enquanto sua mãe não para de falar, e é claro que a foto não sairá boa, mas o fotógrafo insiste que sim e promete os negativos para a manhã seguinte. Novamente, os gritos, danças e movimentos parecem assustar Maria, colaborando com a construção da imagem de uma criança indefesa e dependente.

Como resultado da conversa com o fotógrafo, a tentativa seguinte são aulas de *ballet*. A mãe assiste a uma aula que mistura as alunas avançadas e iniciantes, observando o desempenho – insatisfatório – de Maria. Enquanto as avançadas saltam e rodopiam, sua filha está ainda em exercícios básicos junto à parede, por tratar-se de uma aluna básica. Perde, novamente, a calma, afirmando que não tem tempo a perder, mas a professora, impaciente, diz que pernas sadias não são suficientes, é necessário cérebro também. A falta de jeito de Maria é nítida, mas em situações comuns, levar-se-ia em conta que aquela era sua primeira aula de dança, mas a garota cai aos prantos. Para Maddalena, não há tempo a perder. A menina chora todo o tempo: quando está escuro, quando lhe cortam os cabelos, quando gritam. Tão diferente dos outros dois garotos aqui antes analisados. Bruno, de *Ladrões de Bicicleta*, chora, mas tão somente quando o pai o humilha, dando um tapa no rosto do garoto. Edmund, de *Alemanha Ano Zero*, nem assim. A irmã lhe dá um tapa no rosto após uma noite sem voltar para casa e sem dar notícia à família, mas isso não o faz sequer lacrimejar. O único momento que vemos o garoto iniciar um choro é após envenenar seu pai, antes de cometer suicídio, e mesmo assim, de maneira muito breve. Já Maria, mais nova que os outros garotos, mas também muito mais imatura, a vemos chorar por tudo. Ainda que os choros de Maria sejam, como anteriormente colocado, choros diferentes (o do abandono, por um lado, e o da angústia frente ao espetáculo do cinema, por outro), este corrobora para o sustento da imagem da garota como frágil. O tratamento familiar também é bem diferente. Apesar de mais nova quando comparada aos meninos antes analisados (é possível que tenha cerca de cinco anos na filmagem e na trama), podia ser tratada pela mãe tal quais os outros são

tratados pelas suas respectivas famílias, mas não é o que ocorre. A aposta da vida melhor e do futuro próspero, é colocada na garota.

Ainda, não se trata de uma família pobre a da menina. Spartaco faz as contas, pois está pagando uma espécie de financiamento de um apartamento próprio. Isso não seria possível no cotidiano das outras duas famílias já descritas, pois presumiria emprego e salários fixos. Com um pai assalariado e uma mãe que, apesar de não ter um emprego estável, parece ganhar um bom dinheiro aplicando injeções, as condições de vida da família não são precárias. Outro elemento de grande valia para esta análise é a existência, na família, de uma caderneta de poupança. Toda a ideia de poupar, postergando o gozo imediato, faz parte de um movimento de pensar em um futuro longínquo, no investimento em longo prazo<sup>19</sup>. E este sacrifício se transforma em esperança na carreira da filha. Para Bauman (2011), uma das consequências da guerra é a mudança na dinâmica econômica da vida familiar, que deixa de lidar com a inconstância e instabilidade não somente econômicas, e passa então a preocupar-se com os resultados de suas ações em longo prazo:

A perspectiva de se viver com os resultados de suas ações, sejam elas quais forem, parece um pouco menos assustadora, ainda que remota e incerta; menos assustadora, pelo menos, que a perspectiva *imediata* de desafiar a autoridade hoje mais vociferante e controladora das tropas. (BAUMAN, 2011, p. 15)

Maddalena chega a pagar aulas de atuação, *ballet* e cortes de cabelo para a filha. Edmund não tem dinheiro para comida, e para Bruno, comer em um restaurante era uma novidade. Comparada à realidade dos garotos, Maria vive muito bem. Além de tudo, Maddalena ainda dispensa o pagamento do equivalente a uma prestação do apartamento só para que a filha chegue à fase de testes, sem garantia de aprovação no concurso. Pouco mais tarde, afirma que conseguirá o dinheiro, “nem que deixe Roma inteira com diabetes”. Só com muita segurança com relação ao futuro alguém faria apostas e investimentos

---

<sup>19</sup> Segundo Bauman, a ideia de poupar contrapõe-se à lógica “Mastercard” da sociedade atual, na qual nada “tem preço”. Segundo o autor, “Se a caderneta de poupança é a epítome da vida moderna, o cartão de crédito é o paradigma da vida pós-moderna.” (BAUMAN, 2011, p. 15).

tão altos. Se a criança é a esperança de um futuro melhor que os anos de guerra, Maddalena acredita que o cinema a ajudará a mudar de vida.

Conforme dito anteriormente, a mãe ignora todas as indicações da dificuldade que envolve a carreira cinematográfica. Primeiramente, a atriz que tenta vender suas aulas de atuação à Maddalena. Frustrada e visivelmente falida, perdera seu valor de mercadoria. Em segundo lugar, a montadora que seleciona os testes das garotas. Maddalena – fanática por cinema que é – logo percebe que conhece a garota, e algum tempo depois tem certeza de mais de uma aparição da moça. Contudo, o fato de estar ali, na mesa de montagem, e não nas telas, chama atenção. Este é o caso mais interessante dentre os outros, já que a moça argumenta que não atua mais, pois não tem mais o perfil de atriz procurada. Fora esquecida pelos diretores. A ex-atriz afirma que é fácil tornar-se uma estrela, mas somente um profissional se manteria no ramo. Nem isso desestimula Maddalena (afinal, ela investe alto na carreira da filha). Para Bacon (1998), o filme pode ser interpretado como uma crítica ao uso de atores não profissionais, e Anna Magnani no papel principal é um passo para o distanciamento do movimento neorrealista. A afirmação da montadora coloca em xeque uma das matizes do neorrealismo: o ator em formação passa a ser valorizado, em detrimento do corrente no cinema italiano até então. Por fim, Annovazzi, funcionário da Cinecittà, que passa o filme a extorquir as mães das concorrentes. Nenhum deles é bem-sucedido.

Ainda a respeito da classe social a qual os Cecconi pertencem, podemos entender que não só diferem das outras famílias retratadas no filme, mas também se envolvem diretamente com outras classes. Em *Alemanha Ano Zero*, Edmund não se relaciona diretamente com ninguém da mesma classe econômica que a sua. Mesmo alojado na casa de uma família que, por abrigá-los tem, no mínimo, uma vantagem (um imóvel próprio), também passa por situação financeira difícil. Nem o professor vive situação melhor que a do garoto. Em *Ladrões de Bicicleta*, raros são os momentos novamente em que há uma relação entre grupos sociais, ou estes interajam de alguma forma. No restaurante, a dupla pai e filho se depara com uma mesa, de pessoas que claramente possuem uma condição mais favorável que a deles. Diante disso, não são ignorados pelo garçom, mas o tratamento dado às diferentes famílias é dispar. O cinema não é mencionado, tampouco aparecem formas de lazer às

quais as famílias têm acesso. A família Cecconi já tem acesso às formas de lazer proporcionadas, como futebol e cinema. Não sabemos como Maddalena soube do concurso, mas supomos que tem acesso ao rádio também. A família não tem telefone, mas outras do mesmo condomínio o possuem. Nos outros filmes, não há menção ao meio de comunicação. De fato, a situação econômica transformara, em um curto espaço de tempo, a vida e o cotidiano das famílias.

Maria faz o teste. Maddalena suborna um funcionário da Cinecittà para que seu teste chegue às mãos de Blasetti. Para isso, entrega o dinheiro em sua caderneta de poupança: o equivalente a compra de uma lambreta. Anovazzi, beneficiário do dinheiro, argumenta que a quantia se resumirá em presentes e agrados para funcionários e familiares dos responsáveis pelo filme. Maddalena, mesmo percebendo o golpe, não se arrepende: o dinheiro vale para comprar o sucesso da filha. Porém, não se trata do sonho de uma mãe, ou de uma garota, e sim de várias. O pai, no entanto, tem outro sonho: o do seu apartamento (que conta até com elevador, algo que não se fez presente em nenhum dos outros filmes). Nas três diferentes residências, os protagonistas utilizam-se de escadas para chegar aos seus apartamentos. Além disso, nenhum deles morava em uma casa, todos em algum tipo de edifício. Mudar-se para um apartamento já é uma conquista, e esta construção ter elevador, demonstra o status que a família passa a adquirir em sua nova residência.

Ao comparar os atores de cinema e teatro, Benjamin (1994) subtrai disto uma dessemelhança fundamental: o público. Enquanto o ator de teatro representa frente a um público, o ator de cinema o faz diante de câmeras e especialistas prontos para intervir. Segundo o autor, esta diferença é fundamental, já que o próprio ator é alienado do seu trabalho total, gravando a mesma cena inúmeras vezes, a mercê das montagens cabíveis diante dos seus fragmentos de atuação, etc. Isso torna a atuação semelhante a um teste, mas que pode ser assistido, mostrado. E este teste pode ter, segundo Benjamin (1994), dois lados: negativo ou positivo.

O positivo, primeiramente, ocorre quando o espectador aprova este “teste” e o ator sai bem-sucedido. Representar diante das câmeras e ser vitorioso diante do olhar do espectador “significa para o ator conservar sua

dignidade humana. O interesse desse empenho é imenso.” (BENJAMIN, 1994, p. 179). Por outro lado, e o autor apoia-se no filólogo Pirandello para formular o lado negativo deste teste, a presença autoritária e invisível da massa que assiste causa um desconforto enorme, um mal-estar:

Ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância, volatiliza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se em uma imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio. (BENJAMIN, 1994, p. 179-180)

Esta relação diante da câmera pode causar certo estranhamento e, segundo Benjamin (1994), isto pode ser visível na tela. O que temos então, na cena em que Maddalena e Maria assistem o teste que Maria havia feito, é o choque frente ao teste. O choro angustiado da criança diante da câmera só é notado pela mãe depois, e seu sentimento de culpa é potencializado quando percebe o riso coletivo que o choro da menina provoca àqueles que a assistem. A mãe cobre os olhos da filha, mas não os ouvidos, para que não veja sua imagem refletida na tela: ver é mais doloroso que ouvir.

A mãe sai desolada da Cinecittà. Ver a filha ser humilhada diante de seus espectadores faz com que ela perca suas esperanças, veja seus sonhos desmoronados. Na saída, chora caminhando para sua casa, e senta-se com a filha em um banco, em frente a um circo. O circo, no que diz respeito às formas de entretenimento das classes mais populares, antecede o cinema (tal qual o teatro), e é exatamente para lá, ainda que não entre, que Maddalena retorna, desiludida. O cinema que era esperança, transforma-se no grande vilão. A mulher alega que não exporia sua filha àquela situação, preservando então sua inocência.

## 5. Considerações finais

No decorrer das análises dos três filmes escolhidos contidas nesta dissertação, tentamos mostrar como é construída a imagem da criança e da infância em um momento de reconstrução europeia, pós Segunda Guerra Mundial, e quais reflexões a(s) imagem(ns) desta criança traz à tona quando apresentadas cinematograficamente neste mesmo período. Se no início chamava nossa atenção o fato de muitos filmes italianos do período trazerem a criança como protagonista, um dos primeiros impulsos para a conclusão deste trabalho foi tentar entender o porquê desta escolha.

Como a pesquisa trata de três diferentes filmes, dirigidos, cada um, por diferentes diretores, o modo como cada obra se apropriou ou construiu essa imagem trazia singularidades. No entanto, estávamos também diante de semelhantes conjunturas de produção – foram lançados em um curto espaço de quatro anos, entre 1948 e 1952 e, ainda, entre *Ladrões de Bicicleta* e *Alemanha Ano Zero* conta-se apenas uma semana entre suas datas de lançamento - respectivamente em 24 de novembro e 1 de dezembro de 1948 – e comercialização. A conjugação dessas especificidades (três filmes, três diretores, três abordagens) com o momento social e histórico e o fato marcante, aos nossos olhos, da presença da criança, orientou a organização desta dissertação em três capítulos, cada um dedicado a um filme. Tal opção não apenas facilitou o percurso, como também permitiu perceber, mais profundamente, as particularidades do modo de construção da imagem da criança que brotava em cada uma das obras, aspecto reforçado pela maneira distinta que elas apareciam como protagonistas em cada uma das tramas.

Tentamos, desde o início, desconstruir a imagem desenvolvimentista associadas à criança e à infância, e que é corrente e presente, principalmente, no senso comum, aspecto este que colabora para relegar a criança a uma posição de ser um ser ingênuo e delicado, que precisa ser cuidado e protegido, e que não possuem as angústias e não vivem os dramas próprios do humano. Esforçamos-nos também em nos afastarmos da corrente filosófica clássica (representada sobretudo, no que concerne o tema “infância”, por Platão e



Aristóteles), que classifica a criança como uma pessoa incompleta. Ao fazer isso, investimos, então, na ideia da existência de várias crianças e, com isso, de várias infâncias distintas, que, para serem pensadas e estudadas, precisam, antes, serem entendidas como produto das relações que mantêm com seu grupo e com o seu tempo social e histórico. Visto por esse prisma, as obras escolhidas traziam uma provocação, pois não tratavam de pontos de vista a partir da criança, mas das visões dos adultos daquilo que chamamos crianças. Por outro lado, porém, e principalmente por estarem inseridas em um contexto de produção tão particular, como o fim da Segunda Guerra e a reconstrução que se segue na Europa, foi possível pensar a a construção da criança para além da visão que sobre ela normalmente é colocada.

No primeiro capítulo, dedicado à análise do filme de Vittorio de Sica, *Ladrões de Bicicleta*, tal como em *Alemanha Ano Zero*, é impossível ignorar o pano de fundo do pós guerra, que faz parte da trama quase como personagem. Um pai de família, desempregado há dois anos, consegue um emprego. O emprego requer uma bicicleta. Então, no seu primeiro dia de trabalho, tem sua bicicleta roubada. Exatamente o objeto que permitia seu acesso ao mundo do trabalho e a uma vida mais digna, afinal, perder a bicicleta é voltar à posição de desempregado. A trama, como vimos, trata da busca de Antonio pelo objeto roubado, mas acompanhado todo o tempo pela presença inquieta e calada de seu filho, Bruno, como se a Roma de De Sica, em vez de turística, fosse povoada por ruas e cartazes, trabalhadores e bicicletas, por Antonios e por Brunos.

O garoto não reclama em nenhum momento da busca. Nem fome, cansaço, tédio, o que quer que seja. Ele permanece ao lado do pai, e é exatamente sua presença que confere ao filme certa dramacidade e, não poucas vezes, comicidade. Todo o tempo, o garoto lembra ao pai que a vida real está ali, vida que precisa ser cuidada e alimentada. Cada vez que olha para seu filho, Antonio tem seu drama potencializado, mesmo que o garoto não lhe faça nenhum pedido ou comentário, como se o drama da vida só existisse porque o garoto (a criança) está ali. Se dela poderíamos esperar um olhar infantil que pouco compreende o mundo pois a ele não é afeito, a trama que

envolve Bruno em uma vida miserável faz com que seu olhar seja a tela que exhibe o drama vivido pelo pai. Um olhar que pode sugerir a inocência que nos comove, mas também apoio e conforto, atípicos para um corpo tão pequeno que sofre durante o filme. É como se não a inocência, mas a maturidade precoce da personagem, de seus gestos e suas atitudes, que tornasse o filme comovente, afinal, apenas com esta postura adulta que a criança poderia contribuir com sua família, e é somente a partir das relações postas entre pai e filho que percebemos a importância que desempenha na trama.

Segundo a nossa leitura, Bruno e Maria, no papel de protagonistas, são muito semelhantes. Enquanto Bruno divide o papel de protagonista com seu pai, seria fácil pensar que é Maddalena, mãe de Maria, é a protagonista da trama de *Belíssima*. Uma mulher que, cheia de sonhos com o cinema, Hollywood e o glamour das celebridades, inscreve sua filha em um concurso que elegerá a estrela de um filme italiano. Ainda que o sonho seja da mãe, é a garota que sofre a pressão do concurso. Não obstante, Maddalena acredita que será Maria a salvação da família e projeta na menina seus sonhos frustrados. Uma sátira da indústria cinematográfica italiana e da Cinecittà, é certo, mas também da imagem da criança como tela que recebe os sonhos e frustrações inconfessáveis dos adultos.

Em *Belíssima*, como apontamos, a situação italiana é mais confortável, econômica e socialmente. Vemos então, famílias mais estruturadas – com avó, tios, primos. Além disso, todos estão empregados, e embora alguns não mantenham um emprego fixo, como a própria Maddalena, é possível para a família adquirir uma caderneta de poupança, sinal de uma sociedade que pensa (ou ao menos pode sonhar ou projetar) no futuro. Mais ainda, se a ideia de poupar é um sinal de esperança em dias melhores, Maddalena aposta em Maria também como promessa de sucesso quando gasta todo seu dinheiro subornando Anovazzi. Ela pensa estar fazendo um investimento.

Assim como Bruno, Maria fala pouco, ainda que não tenha a postura madura de Bruno, um garoto com emprego e salário. No entanto, sua pouca fala não traz a cumplicidade que o silêncio de Bruno traz, mas antes o exasperado e inarticulado grito e choro ante um mundo que lhe é estranho.

Diferente dos outros protagonistas, é ela quem sofre não as agruras do mundo real, mas as cobranças, sonhos e frustrações de uma mãe que deposita nela todas as suas esperanças – e economias.

Por fim, Edmund, de *Alemanha Ano Zero*. Não há dúvidas, todos os holofotes nele se concentram. Ele é protagonista, e mais que em *Ladrões de Bicicleta*, a pobreza e miséria vividas pela Berlim no pós-guerra são cenários e personagens na trama. Tão forte é a presença de Edmund e a trama na qual está envolvido que os laços familiares tão visíveis nos outros dois filmes não constituíram, aqui, objeto de análise detida. Outros temas, no entanto, chamaram mais atenção na obra de Rossellini.

Primeiro, sua preocupação com a educação. Maria é a única dos três que estuda e, ainda assim, isso não constitui a principal tarefa de sua rotina (visto que sua mãe pede para outras colegas fazerem a lição de casa da filha – o importante é ser uma estrela). O universo escolar não parece fazer parte do presente de Bruno ou de Edmund, embora este tenha frequentado a escola em algum momento passado de sua vida. Os elementos que sugerem a ligação de Edmundo com a escola são justamente o professor (de orientação nazista) e a indicação que este lhe dá sobre o destino dos mais fracos no mundo: dar lugar aos mais fortes. Tal conselho não apenas ecoa uma diretriz nazista da educação como, tragicamente, é levada a cabo pelo garoto, resultando no assassinato do próprio pai, enfermo e, portanto, inapto. Como dizia Adorno em *A educação após Auschwitz*, a ideia de que devemos “reprimir o medo” e de que devemos vingar a dor que não pudemos demonstrar sentindo-a a outros, são características da educação valorizada pela Alemanha antes da guerra, e que possibilitou forjar uma juventude capaz de matar. Juventude que acolheria crianças como Edmund e os levaria para as frentes de batalha.

Além disso, seu suicídio, encerrando o filme, é único e carregado de uma força trágica que não aparece nos outros dois filmes. É possível pensar que Edmund, com as responsabilidades de um adulto, não suporta a culpa de assassinar o pai? Ou ainda, será a falta de perspectiva, tão presente durante a trama, que resulta no dramático *gran finale*? Qualquer que seja a resposta, o

ponto inescapável é que com Edmund estamos diante de uma infância em total ruína.

Se o pós-guerra traz à tona o problema da criança desamparada e a mudança de paradigmas no que concerne à infância, consideramos que o cinema também trouxe esta preocupação. Ainda que nem sempre isso tenha ocorrido da mesma forma ou com os mesmos objetivos – lembremo-nos que Rossellini pede no próprio filme, quase como epígrafe, que os espectadores olhem para as crianças e suas mazelas; enquanto Visconti se afirma mesmo como “charlatão” que enche mães e filhas de sonhos e ilusões quanto ao mundo cinematográfico -, é impossível negar que a imagem da criança nestes filmes é marcante, e nos convoca a uma reflexão. Uma imagem que nos pede uma resposta, um olhar de volta, pois, justamente, ela está a nos olhar.

## 6. Referências fílmicas

### 6.1 Filmes trabalhados

Alemanha, Ano Zero. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Salvo D'Angelo, Alfredo Guarini, Roberto Rossellini. Edmund Moeschke, Ernst Pittschau, Ingetraud Hinze, Franz-Otto Krüger, Erich Gühne e outros. Itália / França / Alemanha, 1948, 78 min., son., preto e branco. Título original: *Germania, anno zero*

Belíssima Direção: Luchino Visconti. Roteiro: Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi, Luchino Visconti. Anna Magnani, Tina Apicella, Walter Chiari, Gastone Renzelli, Tecla Scarano. Itália, 1952, 115 min., son., preto e branco. Título original: *Bellissima*

Ladrões de Bicletas. Direção: Vittorio de Sica. Roteiro: Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico, Vittorio de Sica, Oreste Biancoli, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri. Lamberto Maggionarni, Enzo Staiola, Lianella Carell, Gino Saltamarenda, Vittorio Antonucci. Itália, 1948, 93 min., son., preto e branco, Título original: *Ladri di biciclette*

### 6.2 Filmes citados

A culpa dos pais. Direção: Vittorio de Sica. 1944, son., Preto e Branco, 84 min. Título original: *I bambini ci guardano*

A Terra Treme. Direção: Luchino Visconti. Itália. 1948, son., Preto e Branco. 160 min. Título original: *La Terra Trema*

Europa 51. Direção: Roberto Rossellini. 1952, son., Preto e Branco, 113 min.

Obsessão. Direção: Luchino Visconti. Itália. 1943. Sonoro. Preto e Branco. 140 min. Título original: *Ossessione*

O Coração Manda. Direção: Alessandro Blasetti. Itália. 1942. Sonoro. Preto e Branco. 95 min.. Título original: *4 passi fra le nuvole*

Paisà. Direção: Roberto Rossellini. Itália. 1946. Sonoro. Preto e Branco. 120 min.

Roma, Cidade Aberta. Direção: Roberto Rossellini. Itália. 1945. Sonoro. Preto e Branco. 103 min. Título Original: *Roma città aperta*

Teresa Venerdì. Direção: Vittorio de Sica. Itália. 1941. Sonoro. Preto e Branco.

Vítimas da Tormenta. Direção: Vittorio de Sica. 1946, son., Preto e branco, 93 min.. Título original: *Sciuscià*

## 7. Referências bibliográficas

ADORNO, T.W. Educação após Auschwitz. In: \_\_\_\_\_. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1995. p. 119-138.

AGAMBEN, Giorgio. **Infancia e historia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

ALMEIDA, Ana Nunes de. “Olhares Sobre a Infância: Pistas para a Mudança”, em Eduarda Coquet (coord.), **Actas do Congresso Internacional Os Mundos Sociais e Culturais da Infância**, vol. II, Braga, Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2000. Pp. 7–18.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado**. Lisboa: Editora Presença/Martins Fontes, 1970.

ANAGNOSTOPOULOU-MERKOURI, Alkistis. **What effects did the Marshall Plan have on the future Europe?** Dijon: sem data, Collège Universitaire Campus de Dijon – Europe Centrale et Orientale.

ANÔNIMA. **Uma mulher em Berlim** - Diário dos últimos dias de guerra 20/04/1945 a 22/06/1945. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Nova Fronteira, 1979.

ARNHEIM, Rudolf. **A Arte do Cinema**. Lisboa: Edições 70, 1957.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro, LTC, 1981.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003

BACON, Henry. **Visconty: explorations of beauty and decay**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

BALÁZS, Bela. The Close-Up and The Face of Man. IN DALLE VACCHE, Angela (ed.). In: **The Visual Turn: classical film theory and art history**. New Jersey: Rutgers University Press, 2003. Pp. 15-6.

BAZIN, André. **O Cinema**. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. **Vida em Fragmentos**: Sobre a ética pós-moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BENJAMIN, W. Moda. In: BOLLE, W. (org). **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. Paris, Capital do século XIX. In: KOTHE, F. (org). **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. A Obra de Arte Na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Brasiliense, São Paulo, 1994. pp.165-196.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOURDIEU, Pierre. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: \_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRESCIANI, Maria Stella M. **Londres e Paris no século XIX**: O espetáculo da pobreza - São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

BRUNETTA, Gian Piero. **Cent'Anni di Cinema Italiano**. Monicelli e l'epopea dei perdenti. Bari: Editori Laterza, 1991.

BRUNETTE, Peter. **Roberto Rossellini**. Berkeley: University of California Press, 1996.

COHN, Gabriel. Apresentação. In: WEBER, Max. **Max Weber**: Sociologia. São Paulo: Ática, 1986. Grandes Cientistas Sociais, 1986.



- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DONIEL-VALEROSSE & DOMARCHI, Jean. Entretien avec Luchino Visconti. **Cahiers du Cinema**, no. 93. (March, 1957). Pp. 1-10.
- ELIAS, Norbert. **Os Alemães**: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- ESCUDERO, Garcia. **Vamos falar de Cinema**. Lisboa, Editorial Verbo, 1971.
- FABRIS, Mariarosaria. **O neorealismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1996.
- \_\_\_\_\_. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- \_\_\_\_\_. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. **ALCEU** - v.8 - n.15 - p. 82 a 94 - jul./dez. 2007
- FARIAS, Rita de Cássia P. Transubstanciação simbólica do uniforme de trabalho em signo de prestígio. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. Jul- Dez. 2010. Pp. 263-284.
- FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Míriam Moreira (org). **Desafios da Imagem**: Fotografia, Iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas: Papirus Editora, 1998.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo, Paz e Terra, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREITAS, Marcos Cezar (org.). **História Social da Infância no Brasil**. Bragança Paulista: Editora Cortez, 1997.
- FURHAMMAR, Leif. ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GIROTTTO, Elisabetta. 2013. A família em película. A transformação do tempo livre em Itália nos anos cinquenta do século XX através das fontes audiovisuais. **Atas do II Encontro Anual da AIM**, editado por Tiago Baptista e Adriana Martins, 279-296. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-0-7

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: la identidad deteriorada. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

GUNDLE, Stephen. Feminine Beauty, National Identity and Political Conflict in Postwar Italy, 1945–1954. **Contemporary European History**, 8, 1999. Pp 359-378.

HOBBSAWN, Eric. **A Era dos Extremos** – o breve século XX (1914 – 1991). 2ª edição, São Paulo; Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. São Paulo: Centauro, 2002.

JAMES, Allison; PROUT, Alan (eds.). **Constructing and Reconstructing Childhood**. London: Falmer Press, 1997.

JENKINS, Henry (org). The innocent child and other modern myths. In: -  
\_\_\_\_\_. **The Children's Culture Reader**. New York: New York UP, 1998.

JUDT, Tony. **Pós-Guerra**: Uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KOHAN, Walter Omar. Infância e Filosofia. In: SARMENTO, Manuel. GOUVEA, Maria Cristina Soares de. **Estudos da Infância**: Educação e práticas sociais. Petrópolis: Vozes, 2008.

KRAMER, Sonia. Prefácio. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro, LOPES, José de Sousa Miguel, DAYRELL, Juarez (orgs.). **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LEITE, César Donizetti Pereira. Experiência, infância e educação: o que nos passa enquanto caminhamos... . **Educação Temática Digital**, Campinas, v.11, n.esp., p. 1-16, mar. 2010.

LOSILLA, Carlos. A infância que olha e constrói: breves notas sobre as crianças do cinema norte-americano. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro, LOPES, José de Sousa Miguel, DAYRELL, Juarez (orgs.). **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LURY, Karen. **The Child in Film**. Tears, Fears and Fairytales. London: I. B. Tauris & Co. Ltd., 2010.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague in: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006, p. 221-252.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. **Criança e imagem no olhar sem corpo do cinema**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

MAZOWER, Mark. **Continente sombrio**: A Europa no século XX. Companhia das Letras, São Paulo: 1998.

MENEZES, Paulo. REPRESENTIFICAÇÃO. As relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 18 n. 51. Fevereiro de 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p.101-117.

MICCHICHÉ, L. Per una Verifica del Neorealismo. In: MICCHICHÉ, L. (org.). II Neorealismo Cinematografico Italiano: **Atti del Convegno della X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema**. Veneza: Marsilio Editori, 1978.

MORAES, Vinicius de. **O neo-realismo italiano**, disponível em [http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id\\_article=746](http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=746)

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem imaginário**. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

\_\_\_\_\_. **O ano zero da Alemanha**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

NEVES, Roberto de Castro. **O cinema de Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

POLZONETTI, Pierpaolo. **Visconti's Verdi**. Disponível em <http://magazine.italianjournal.it/viscontis-verdi/>

PORTELLI, Alessandro (org). **República dos Sciuscià: a Roma do pós-guerra na memória dos meninos de Dom Bosco**. São Paulo: Editora Salesiana, 2004.

QVORTRUP, J. Childhood in Europe: a New Field of Social Reserach. In: CHISHOLM, L. et al. (orgs.). **Growing up in Europe - Contemporany Horizons in Childhood and Youth Studies**. Berlim/New York: Walter de Gruyer, 2005, p. 7-21.

ROVAL, Mauro. **Imagem, tempo e movimento**. São Paulo, Humanitas -USP-Fapesp, 2005.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Sociologia da Infância: correntes e confluências. In: SARMENTO, Manuel. GOUVEA, Maria Cristina Soares de. **Estudos da Infância: Educação e práticas sociais**. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 17-39.

SCHLESENER, Anita Helena. Mímesis e infância: observações acerca da educação a partir de Walter Benjamin. **Filosofia Unisinos**. Pp. 148-156, mai/ago 2009.

SCHMITT, Elise. Literatura pós-guerra: seqüência ou recomeço? **Revista Trama** – Vol. 4, nº 8. 2º semestre de 2008. Disponível em: <http://www.erevista.unioeste.br/index.php/trama/article/download/2393/1808>. Acessado em 15/09/2010

SIMMEL, G. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O Fenómeno Urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979

SILVA, Flávia Gonçalves da. Subjetividade, individualidade, personalidade e identidade: concepções a partir da psicologia histórico-cultural. *Psicol. educ.*, São Paulo, n. 28, jun. 2009. Disponível em

<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-69752009000100010&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-69752009000100010&lng=pt&nrm=iso)>. Acessado em 28 jul. 2013.

SORLIN, P. **Sociología del cine**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOUZA, Denaldo Alchorne de. A Apreensão Espacial na Sociedade Italiana do Pós-Guerra. **Domínios da imagem**, Londrina, ano iii, n. 6, p. 85-90, maio 2010, p.87

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro, LARROSA, Jorge & LOPES, José Miguel. APRESENTAÇÃO: Olhar a Infância. In: **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos**: textos sobre cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, Papirus Editora, 2002.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**. São Paulo: Scritta, 1993.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: Opacidade e Transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WASKLER, Frances (ed.), (1991), **Studying the Social Worlds of Children**, London, Falmer Press.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade**. Brasília, Ed. Universidade Brasília, 2000.

WOJCIK-ANDREWS, Ian. **Children films: history, pedagogy, theory**. New York and London: Garland Reference Library of Humanities, 2000.